Jackson Library-UNCG
ff DS261 .H4 c.1 NGUV
Herzfeld / Am tor von Asien, felsdenkmale aus
3 0510 0613554X

University of North Carolina at
Greensboro, North Carolina 27412

Walter Clinton Jackson Library

Jackson Library
College Avenue, UNCG
Greensboro, NC 27412

1378

DATE DUE

DEMCO, INC. 38-2931

Am Tor von Asien

Felsdenkmale aus Irans Heldenzeit

„Nord und West und Süd zersplittern,
Throne bersten, Reiche zittern;
Flüchte du, im reinen Osten
Patriarchenluft zu kosten!“

GOETHE, WESTÖSTLICHER DIWAN

AM TOR VON ASIEN

FELSDENKMALE AUS IRANS HELDENZEIT

VON

E R N S T H E R Z F E L D

Mit 44 Bildern im Text und 65 Tafeln in Kupfer-, Licht- und Farbendruck

DIETRICH REIMER/ERNST VOHSEN/A.-G.
1 9 VERLAG IN BERLIN 2 0

ff
DS
261
H4

Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1920 Dietrich Reimer (Ernst Vohsen) A.-G., Berlin

Frau Maria Sarre geborenen Humann

zu eigen

VORWORT

Habent sua fata libelli . . .

Die ersten Denkmale, von denen dieses Buch handelt, sah ich zum erstenmale im September 1905, auf einer Reise, die an Sarpul vorbei zum Paitāq-Passe, den Zagrostoren, und weiter zu mancherlei Abenteuern ins Pusht i Kūh führte. Auf der Suche nach dem Denkmal von Paikuli, dem Turm, dessen Pehlewi-Inschriften die Gründungsgeschichte des Sasanidenreichs erzählen, streifte ich diese Landschaft im Juni 1911 zum zweitenmale. Nach Beendigung der zweiten Campagne von Samarra, im Hochsommer 1913, unternahm ich, von meinem zweiten Besuch in Paikuli kommend, im Anschluß an die Aufnahme jenes Denkmals auch die gründliche Aufnahme der Denkmale an der großen Heerstraße, dem Tor von Asien. Zuletzt des Tāq i bustān, der mittelpersischen Kunst letzten und höchsten Werkes, mit dem diese zugleich mit dem Reich und der ganzen Welt des Altertums untergeht. Wie immer ergaben sich während der Bearbeitung dieser Rohstoffe daheim manche Wünsche nach Nachträgen und Ergänzungen. Um die Jahreswende 1916/17 hatte ich Gelegenheit sie auszuführen, als ich von Bāna nach Kirmānshāhān reiste./1/

Diese Arbeiten stehen inhaltlich in engster Verbindung mit den Ausgrabungen von Samarra. Verlangte man dort Aufschlüsse über die frühe Kunst des Islam, so mußte man zugleich die Antwort suchen auf die Frage, die heute im Mittelpunkte der ganzen Forschung über die Kunst des Islam steht: „Was bedeutet Iran für die islamische Kunst?“ Dazu aber muß man die mittelpersischen Denkmale vor allem erst einmal richtig kennen. Aus diesen Gedanken heraus und in Fortführung früher begonnener und geliebter Forschungen, sind die in diesem Buch vorgelegten Aufnahmen und Studien entstanden.

Es ist ein anderes, in fremden Ländern zu forschen, als daraus ein Buch zu machen. Besonders in unserer traurigen Gegenwart.

Im Winter 1912/13 hatte ich in Samarra den Besuch des Grafen Aymar de Liedekerke-Beaufort, der von der unter Charles Fosseys Leitung stehenden Mission de Hamadan herkam. Möge er noch leben! Im Hochsommer 1913 konnte ich den Besuch in Hamadan erwidern. An die Unterhaltung über die Ergebnisse der Mission und meiner eigenen Untersuchungen schloß sich, als die Mission nach einer Schürfung in Sarpul während des Winters 1913/14 wieder nach Frankreich zurückgekehrt war, ein Briefwechsel über die Frage der gemeinsamen Veröffentlichung der Arbeiten der Mission und meiner. Dabei schrieb mir Fossey, er benötige zu diesem Zweck der Vorlage meines Materiales, und so sandte ich etwa im Mai 1914 alle meine in Betracht kommenden Arbeiten nach Paris. Es erfolgte darauf die Zusage, und nur noch die amtliche Genehmigung des Ministers, die aber nur eine Formsache sein sollte, stand aus. Der weitere Briefwechsel beschäftigte sich schon mit Zeitpunkt und Art der Ausführung. Das war im Juni-Juli 1914.

Da kam der Krieg und ging vorüber.

Seit anderthalb Jahren besteht die Möglichkeit des schriftlichen Verkehrs wieder, doch ich habe nichts gehört und meine Aufnahmen nicht zurückerhalten. Die Absicht, sie von mir in der Veröffentlichung der Mission von Hamadan herausgeben zu lassen, kann nicht mehr bestehen; denn diese Mitteilung zu unterlassen gäbe es keinen Grund.

So freue ich mich, daß die Verleger dieses Werkes, mit denen mich nun schon langjährige, freundschaftliche Beziehungen verbinden, sich entschlossen haben, eben diese Dinge als Buch herauszubringen, und das in einer Gestalt, die der Schönheit und Bedeutung des Stoffes gerecht wird. Daß das Werk zu Ende geführt werden konnte, trotz der gewiß nicht leichten und unbedeutenden Hindernisse, die sich häuften, dafür danke ich den Verlegern herzlich.

Alle veröffentlichten Aufnahmen habe ich selbst gemacht. Ausgenommen sind folgende Abbildungen: Aus der Sammlung des in Yemen ermordeten Herman Burchardt sind entliehen die Tafeln XXI unt., XXIII, XXVII und XLII. Friedrich Sarre gehören Tafel XVII, XXII Mitte, XLIII rechts und LIV links. Tafel XXV stammt von der Vorexpedition Freiherrn Max v. Oppenheims nach Tell Halaf. Auf den bunten Tafeln LVIII bis LXI befinden sich 4 Nachbildungen der nach Sarres Abklatschen für Julius Lessing im Kunstgewerbemuseum angefertigten Kohle-

253834

zeichnungen der Stoffe des Ṭāq i bustān, und 5 Wiedergaben von Seidenstoffen nach dem Material der Gewebesammlung, darunter der unveröffentlichte Eberstoff Tafel LX. Ferner bringen sie 2 Wandmalereien aus Toyoq Mazar nach den Aquarellen Albert Grünwedels und eine aus Ming Oi bei Oyzyl nach dem Urbild in der Abteilung Albert von Lecoqs im Völkerkundemuseum. /2/ Auch die Silberne Statuette des Meders aus der Vorderasiatischen Abteilung der Museen zu Berlin, Tafel XVI, wird hier zum erstenmale bekannt gemacht. Halil Edhem Bey, „zuletzt, doch nicht der letzte meinem Herzen", hat in nie versagender Hilfsbereitschaft mir die Veröffentlichung der Denkmale von Erghili und der Nike von Byzanz, Tfl. XII, XIII, XIV r. und XXXVII gestattet. Allen, deren Güte und Freundschaft ich diese Bereicherungen schulde, sei hiermit aufrichtig gedankt.

So möge dieses Buch hinausgehen, ohne Zeichen seiner Geburtsnöte an sich zu tragen! Und eine Widmung muß ich ihm auf den Weg geben, über die vielleicht die Leser in fernen Zeiten und Ländern einmal nachdenklich werden mögen. „Du, der du später dieses Buch sehen wirst, das ich geschrieben habe, und diese Bilder . . . glaube, was von mir gesagt worden ist! Wenn du diese Worte nicht verbirgst, sondern den Menschen verkündest, möge Ahuramazda dein Freund, möge deine Familie zahlreich sein, mögest du lange leben!"

Nach der Rückkehr von meiner ersten Reise in Iran 1906 machte Eduard Meyer mich mit Friedrich Sarre bekannt und vermittelte die gemeinsame Arbeit der 1910 erschienenen *Iranischen Felsreliefs*. /3/ Was Sarre für die Erforschung der Denkmale Persiens getan hat, brauche ich nicht erst bekanntzumachen. Es war gewißlich nicht die persische Regierung, die ihm auf 15 Jahre das Betreten persischen Bodens untersagte. Ob sein Name oder der Name derer, die dies Verbot veranlaßten, noch in späten Zeiten mit Persien zusammen genannt werden wird, das wird die Zukunft zeigen. Auch die Aufnahme des Ṭāq i bustān, des Hauptgegenstandes dieses Buches, hat Sarre begonnen. Was er angefangen hat, habe ich fortgeführt. Seit vielen Jahren, in gemeinsamer wissenschaftlicher Arbeit, auf gemeinsamen Reisen und bei Grabungen, sind unsere Beziehungen immer engere geworden. So lag es nahe, den Namen Sarre auch mit diesem Buche zu verknüpfen.

Vielleicht ist es auch von mir ein Abschiedsgruß an das schöne Land und seine große Vergangenheit. Möchten ihn meine persischen Freunde vernehmen! So suche ich einen Ausdruck für die Gefühle des Glückes des Entdeckens, des Erlebens der Schönheit und der unendlichen Wehmut, die mich bewegen und finde ihn im Namen, den dieses Buch an seiner Stirne trägt: Frau Maria Sarre, geborene Humann, Shīrīn i zamān.

Unter ihrem Namen soll dies Buch hinausgehen. Mag man uns allen körperlichen Besitz an diesen Dingen stehlen, mag man unsere Reisen und Forschungen verbieten oder verhindern: wir werden uns diese Länder geistig jeden Tag neu erobern! Das wird uns niemand in der Welt wehren. Und wenn einmal der „erwünschte Tag und die ersehnte Stunde" kommt, wo dies unser ganzes heutiges Geschlecht in Gräbern modert, mit seinem wüsten Hader, seiner eklen Habgier und seinem blinden Haß, – dann werden uns unsere Werke nachfolgen. Sie werden für uns zeugen. Das wird das Gericht sein. Und sonst nichts und niemand.

LINDERHOF, IM JULI 1920.

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung 1
Die Felsbildnisse der Lullukönige 3
Die Felsgräber der medischen Stammeshäuptlinge 6
Achaemenidisch-persische Denkmale 16
Hellenistisches 30
Die Arsakiden-Denkmale 35
Der Ṭāq i Bustān 57
Die kleine Grotte der beiden Shāpūre 66
Die große Grotte Khosrō's II. Parwēz 71
Der Ṭāq i Bustān und die sasanidische Baukunst 104
Der Ṭāq i Bustān und die sasanidische Seidenweberei 121
Beschluß 139
Anmerkungen 145

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

1. Felsdenkmal des Annubanini bei Sarpul 4
2. Felsdenkmal mit altbabylonischer Inschrift bei Sarpul 6
3. Felsgrab Dukkān i Dāūd bei Sarpul . 7
4. Felsgrab Farhād u Shīrīn bei Ṣaḥna . 9
5. Felsgrab von Fakhrīqā 10
6. Bäuerliches Holzäulen-Kapitell . . . 11
7. Kurdische Häuser 12
8. Kel i Dāūd 13
9. Dareios' Krone 20
10. Inschrift Mithradates' II. d. Gr. von Bīstūn 36
11. Mithradates' II. Denkmal nach der 1673/74 gefertigten Zeichnung des Mr. Grelot 37
12. Gotarzes' Inschrift 40
13. Beischrift des Reiters und des Fußmannes auf dem arsakidischen Felsdenkmal von Sarpul 54
14. Krone Shāpūr's III., Ardashīr's I. und Shāpūr's II. nach Münzen 61
15. Lotos von Ardashīr's II. Belehnungsbilde 63
16. Ardashīr's Gürtel 64
17. Die Inschriften der kleinen Grotte . . 67
18. Bogenprofil des Ṭāq i bustān 75
19. Türlaibung einer Halle des Palastes von Hatra 80
20. Khosrō's II. Krone nach Münzen . . 89
21. Geflügelte Sonnenscheibe aus Baalbek 90
22. Splitter der Krone Ahuramazda's vom Grabmal Antiochos' I. von Kommagene 91
23. Holzsäulenkapitelle aus Kurdistān . . 104
24. Holzsäulenkapitelle aus Kurdistān . . 105
25. Holzsäulenkapitell aus Sulaimāniyya . 106
26. Holzsäulenkapitell aus Karbalā 106
27. Tscherkessische Holzsäulenkapitelle von Ribāṭ ʿAmmān im Ostjordanlande 107
28. Marmor-Kapitell mit Khosrō's II. Brustbild von Bīstūn 111
29. Kalkstein-Säulenbasen und -Kapitelle von Hadjīābād 115
30. 31. Einzelheiten vom Kapitell von Kala i kuhna 117. 119
32. 33. Stoff Nr. 4 und Nr. 5 125
34. Stoff Nr. 9, 3/5 nat. Gr. 126
35. 36. Stoff Nr. 10 und Nr. 13, nat. Gr. 127
37. Stoff Nr. 14, 4/5 nat. Gr. 128
38. Stoff Nr. 15, nat. Gr. 129
39. Stoff Nr. 20, nat. Gr. 130
40. Stoff Nr. 22, 2/3 nat. Gr. 132
41. Stoff Nr. 26 133
42. Stoff Nr. 28, 3/4 nat. Gr. 135
43. Stoff Nr. 28, 4/5 nat. Gr. 136
44. Teppich im Boot der Harfnerinnen, Schwarzwildjagd im Ṭāq i bustān . . 138

VERZEICHNIS DER TAFELN

Felsentor des Ḥulwān rūd bei Sarpul I
Felsdenkmal des Annubanini bei Sarpul in Sonnen- und zerstreutem Licht . . II
Felsdenkmal mit altbabylonischer Inschrift bei Sarpul III
Felsdenkmal mit altbabylonischer und Felsdenkmal ohne Inschrift bei Sarpul . . IV
Felsgrab Dukkān i Dāūd bei Sarpul . . . V
Felsgrab Dukkān i Dāūd bei Sarpul, Fernaufnahme VI
Felsgrab Farhād u Shīrīn bei Ṣaḥna . . . VII
Blick von Ṣaḥna auf den Berg Bīstūn. Der Paiṭāq-Paß: die Zagros-Tore . . VIII
Fuß des Berges Bīstūn mit Denkmalen, Karawanenstraße und Dorf Bīstūn . . . IX
Felsdenkmal Dareios' am Berge Bīstūn . . X
Asurnāṣirpal III. aus Nimrūd und Merodachbaladan II., Berlin XI
Altpersisches Relief aus Erghili bei Daskyleion XII
Altpersisches Relief, nahe von Erghili gefunden. Relief aus Erghili, rechte und linke Seitenfläche XIII
Antiochos I. von Kommagene und Mitra-Helios, vom Grabdenkmal des Antiochos auf dem Nimrūd Dagh. Relief aus Erghili bei Daskyleion . . . XIV
Alabasterköpfchen eines Iraniers aus Tell Ishāra-Tirqa am Euphrat. Silberne Statuette eines Meders XV
Schlauchtragender Diener von der Treppe des Tatchara des Dareios in Persepolis. Sakisches Volk aus einem Tributzuge Persepolis. Bogenschütze der persischen Leibwache von der Freitreppe des Apadāna des Xerxes zu Persepolis XVI
Säulen des seleukidischen Tempels ionischer Ordnung von Khurha, Medien . XVII
Marmortorso einer Knöchelspielerin aus Seleukeia am Tigris XVIII
Barbarenkopf aus Dīnawar, Kirmānshāhān 1916/17. Münzen mit Beischriften XIX
Terracotta-Statuette eines parthischen Reiters. Terracotta-Statuette einer Reiterin, parthisch XX
Felsdenkmale Mithradates' II. des Großen und Gotarzes Geopothros' von Bīstūn XXI
Huldigung vor Mithradates II. dem Gr., Bīstūn. Die beiden Felsdenkmale Mithradates' II. des Gr. und Gotarzes' II., Bīstūn XXII
Sardonyx der National-Bibliothek zu Paris. Reiterkampf Bahrām's II., Naqsh i Rustam. Reiterkampf Gotarzes Geopothros', Bīstūn XXIII
Felsdenkmale Ardashīr's I. und Bahrām's II. von Naqsh i Rustam . . . XXIV
Unterteil der Statue eines thronenden Partherkönigs von Rās al-ʿain am Khābūr XXV
Parthisches Reiterbild unter dem Denkmal Annubanini's bei Sarpul in zerstreutem Licht und in Sonnenlicht. Beischrift in Pahlawîk für den Reiter. Beischrift in Pahlawîk für den Fußmann XXVI
Ṭāq i bustān mit Stausee XXVII
Ṭāq i bustān XXVIII
Felsdenkmal Ardashīr's II. beim Ṭāq i bustān XXIX
Der Feind, vom Felsdenkmal Ardashīr's II. beim Ṭāq i bustān XXX
Die kleine Grotte Shāpūr's II. und III. neben dem Ṭāq i bustān XXXI
Bildnisse und Inschriften Shāpūr's II. und III., Ṭāq i bustān XXXII
Die Grotte Khosrō's II. Parwēz: der Ṭāq i bustān XXXIII
Grundriß des Ṭāq i bustān, n. Flandin XXXIV
Schnitt durch die große Grotte, Ṭāq i bustān, nach Flandin XXXV
Siegesgöttin am Ṭāq i bustān XXXIV
Engel mit dem Brustbild Christi im Firmament, vom Barberini-Diptychon Louvre. Nike vom Eivan Serai Qapusu. Siegesgöttin am Ṭāq i bustān XXXVII
Rechter Wandpfeiler des Ṭāq i bustān XXXVIII
Linker Wandpfeiler des Ṭāq i bustān, oberer Teil XXXIX
Linker Wandpfeiler des Ṭāq i bustān, unterer Teil XL
Verzierte Laibungen einer Tür in der Halle des Palastes von Hatra XLI
Rückwand des Ṭāq i bustān, unten: Khosrō II. Parwēz auf dem Rappen Shabdēz, oben: Khosrō II. zwischen Ohormizd und Anāhit XLII

Khosrō II. Parwēz als Panzerreiter auf dem Rappen Shabdēz XLIII
Belehnung Khosrō's II. Parwēz durch Ohormizd und Anāhit XLIV
Rechte Seitenwand des Ṭāq i bustān: Hochwildjagd. Linke Seitenwand des Ṭāq i bustān: Schwarzwildjagd . . . XLV
Treibende Elefanten und König im Boot, von der Schwarzwildjagd, Ṭāq i bustān XLVI
Wildauflesende Elefanten von der Schwarzwildjagd, Ṭāq i bustān. Jagender König und Strecke von der Hochwildjagd, Ṭāq i bustān. XLVII
Treibende Elefanten von der Schwarzwildjagd, Ṭāq i bustān. XLVIII
König im Boot, Schwarzwildjagd des Ṭāq i bustān. Anāhit, Khosrō II. und Ohormizd im Bogenfelde des Ṭāq i bustān, Fernaufnahme XLIX
Jagender König und Strecke von der Hochwildjagd, Ṭāq i bustān L
Der Kaiser Justinian (527–565) des Barberini - Diptychons, Louvre. Khosrō II. Parwēz (590–628), zur Jagd ausreitend, von der Hochwildjagd des Ṭāq i bustān LI
Opfernder Parther vor Altar, Felsblock bei Bīstūn. Rundbild Khosrō II. beim Ṭāq i bustān. Khosrō II. von der Jagd heimtrabend, von der Hochwildjagd, Ṭāq i bustān LII
Khosrō II. auf der Jagd. Silberschüssel der National-Bibliothek zu Paris . . . LIII
Kapitell von der Rückwand des Ṭāq i bustān. Weinlaubfries von der Rückwand des Ṭāq i bustān LIV
Khosrō II. auf dem Säulen-Kapitell mit der Bogenreihe beim Ṭāq i bustān . . LV
Khosrō II. (l) und Anāhit (r) auf dem Kapitell mit der Rosettenreihe beim Ṭāq i bustān LVI
Seitenreihe des Kapitells mit der Bogenreihe, Ṭāq i bustān LVII
Khosrō II. (l) und Anāhit (r) auf dem Kapitell mit der Rosettenreihe beim Ṭāq i bustān LVIII
Zweites Seitenfeld des Kapitells mit der Bogenreihe. Seitenfeld des Kapitells mit der Rosettenreihe, Ṭāq i bustān . LIX
Sasanidische Kapitelle von Ḳale i Kuhna bei Kirmānshāhān LX
Steinbock-Stoff aus dem Museum zu Lyon. Hippokampen-Relief von der Front des Palastes zu Hatra. Marmorreliefs des sasanidischen Hippokampen aus Byzanz LXI
Hippokampen-Stoff des South-Kensington-Museums. Hahnenstoff des Schatzes von Sancta Sanctorum, Vatican. Hippokampen-Stoff vom Gewande des Reiterbildes Khosrō's II., Ṭāq i bustān LXII
Gemalte Darstellung eines sasanidischen Enten-Stoffes aus der „Größten Höhle" von Ming-Oi bei Qyzyl bei Kutcha, Ost-Turkistān. Hahnen-Stoff des Kunstgewerbe-Museums, Berlin. Gewand der Mahaut's der Schwarzwildjagd, Ṭāq i bustān . . . LXIV
Eber-Stoff des Kunstgewerbe-Museums zu Berlin. Gemalte Darstellung eines sasanidischen Eber-Stoffes aus der Höhle 38 von Toyoq Mazar, Ost-Turkistān LXIV
Muster des Mantels der Anāhit im Bogenfelde des Ṭāq i bustān. Muster des Mantels der Anāhit vom Kapitell mit der Bogenreihe. Gewand der Harfenspielerinnen im Boot, Schwarzwildjagd des Ṭāq i bustān. Gemalte Darstellung eines sasanidischen Rosettenstoffes aus der Mucilinda-Höhle von Toyoq Mazar, Ost-Turkistān . LXV

EINLEITUNG

Wenn man von Verona her nach Trient kommt und weiter dem Brenner entgegen nach Bozen und Brixen wandert, so öffnen sich einem die Alpen wie in einem großen Tor. Es ist das Tor Deutschlands und es sind zwölfhundert Jahre deutscher Geschichte, die diese Berge und Burgen erzählen, auch wenn die Menschen schweigen.

Wenn man von Baghdad her nach Osten wandert, gelangt man am vierten Tage nach Khāniqīn, der alten türkischen Grenzstadt mit ihrer hohen Brücke über den Alwān-Fluß, und am nächsten Tage nach Qaṣr i Shīrīn, dem persischen Grenzstädtchen, dessen Name, Schloß der Shīrīn, noch heute vom Glück seiner Erbauer, des Königs Khosrō Parwēz und seiner vergötterten Königin Shīrīn, des „Frauenjuweles ihrer Zeit", erzählt. Und gerade wie in Bozen das Tor der Alpen, öffnet sich hier dem Wanderer das Tor von Iran, das Tor von Asien überhaupt.

Wir stehen mitten auf der großen und einzigen natürlichen Straße, die seit der Morgendämmerung der Geschichte vom Mittelmeer über die babylonischen Ebenen nach dem Hochland von Iran und weiter über den Pāmir und Tibet, das Dach der Welt, oder durch Ost-Turkistān nach dem fernen China führte. Berichtet schon die Brennerstraße von einer alten, ruhmvollen und herzbeklemmenden Geschichte, so kündet dieses Tor von Asien fast die Geschichte der alten Menschheit: Fünf Jahrtausende ist diese Straße alt. Fünf Jahrtausende haben ihre Schrift in diese Felswände geschrieben. Und während wir die Felsdenkmale am Tore von Asien betrachten, erstehen die fünf Jahrtausende wieder zum Leben. Es ist, als haben ihre Schöpfer das leidenschaftlich erstrebte Ziel erreicht: die Vergänglichkeit alles Irdischen zu überwinden, den Tod zu besiegen und ihren Namen und ihren Ruhm in alle Ewigkeit zu verkünden, durch Denkmale dauernder denn Erz.

Sie ist keine Kunststraße, sondern eine natürliche, die Straße von Baghdad nach Hamadan. Sanft und unmerklich steigt sie aus den glühenden Ebenen des ʿIrāq in die kühleren Gebirgstäler empor. Reiches Wasser strömt einem entgegen und in den Gärten, die in Streifen die Wasserläufe begleiten, wird die Palme seltener, Pappel, Platane und Zypresse, die Bäume Irans, treten auf. Wo der Weg Hügel überschreitet oder in die wie Mondgebirge kahlen Berge eintritt, da hat der Huf geduldiger Saumtiere tiefe Rillen in den Felsboden gefurcht. Wie Wasser hat er den Stein gehöhlt. Denn wie ein ununterbrochener Regen, tagaus, tagein, Jahr um Jahr, ergießen sich Mensch und Tier über diese Straße. Kamele, Maultiere und Pferde schleppen auf wunden Rücken in mächtigen Ballen die Erzeugnisse der Arbeit des Abendlandes, sie zu allen Völkern Asiens bringend, und kehren zurück, beladen mit den Schätzen des Ostens. Im Frühjahr und im Herbst drängen sich daneben die kurdischen Stämme, die mit Frauen und Kindern, Groß- und Kleinvieh, Zelten und aller Habe das Garmsīr, die warmen Wintersitze, mit dem Yaila, den hohen Almen der Sommerweiden vertauschen.

Mehr als diese aber sind die ungezählten Scharen von Pilgern, die aus allen Teilen der östlichen muslimischen Welt kommen, um die unablösbare Pflicht aller Gläubigen, die Wallfahrt zu den heiligen Stätten zu erfüllen. Die rechtgläubigen Sunniten ziehen über Baghdad nach Medina und

Mekka. Die Schiiten Irans tun das selten. Ihr Ziel sind die heiligen Gräber der Nachkommen des Propheten, der Imame, in Nadjaf und Karbalā, in Kāẓim bei Baghdad, und in Samarra, wo die goldenen Dome weithin über die Wüsten leuchten. Nicht nur, daß jeder Fromme seine Andacht an diesen Stätten des Märtyrertums verrichten will: der letzte Wunsch ist es, auch in dieser geheiligten Erde bestattet zu sein. Und so vollzieht sich neben der Wallfahrt der Lebenden die Wallfahrt der Toten: und unabsehbar dehnen sich, von Jahr zu Jahr wachsend, die Friedhöfe um diese Heiligengräber in die Ebenen.

Nur manchmal stockt der gleichmäßige Strom der Menschen: wenn die Gewitter des Krieges sich von Ost oder West über das friedliche Land entladen. Ob es die Gūtī oder Kaššū sind, die sich in Urzeiten über die reichen Ebenen Babyloniens ergießen oder ob starke Herrscher des Tieflandes sie in ihre Gebirge zurückwerfen, ob die Meder kommen Ninive zu zerstören, oder die Perser Babylon zu erobern, ob umgekehrt Alexander der Große, Seleukos und Antiochos ihre makedonischen Phalangen ans Ende der Welt führen, ob die Parther oder andre sakische Reitervölker gegen Seleukeia, die volksreichste Stadt der hellenistischen Welt traben, ob es die Muslime sind, die trunken von der Beute von Ktesiphon in die ihnen unbekannte Welt des Ostens stürmen, ob sich die Flut wieder zurückwälzt, und die schwarzgekleideten Scharen der Aliden und Abbasiden aus Khorāsān gegen das hoffärtige Damaskus ziehen, ob die Seldjuken Toghruls, ob Djingiz Khans und Timur Lengs Mongolen oder andere Turkvölker ihre wilden Horden aus diesem Tor ausspeien, ob sie mit Schwert und Speer, mit Lanze und Bogen, zu Pferd, zu Kamel, zu Fuß kommen oder ob es Russen sind mit Maschinengewehren, Engländer in Automobilen und in Flugzeugen: es ist dieselbe Gier nach fremdem Hab und Gut, derselbe Kampf um dieses große Tor, das Tor von Asien, dessen Besitz Reichtum und Herrschaft verspricht.

Fünf Jahrtausende sind Menschen in Krieg und Frieden die Straße gezogen, ob es von Babilu nach Hagmatāna hieß, oder „*a Babylone mollissimo transitu in Bactros*“, oder von Baghdad nach Hamadan, – die Erde kennt keine Straße einer so alten Geschichte. In fünf Jahrtausenden haben Menschen ihr Glück und ihren Ruhm in diese Felsen gemeißelt, in Wort und Schrift, und in der über die Grenzen von Sprache und Schrift hinaus überall und ewig verständlichen Sprache der bildenden Kunst. Aus dunkeln Tiefen magischer Vorstellungen geboren und emporgehoben in lichte Höhen der Kunst, verkünden diese Denkmale nicht nur Heldentaten und eiteln Ruhm, sondern sie enthüllen dem forschenden Auge geistige Güter, die diese Menschen erwarben, und die Wege, auf denen sie diese Güter zu fernen Völkern und Ländern verbreiteten. So ergießt sich durch das Tor von Asien neben Heeren und friedfertigen Karawanen, neben der Wallfahrt der Lebendigen und der Toten, ein dauernder Strom von Gedanken, fernste Länder verbindend und fernste Länder befruchtend.

Und so wird das Ganze zum großen Symbol: zum Gleichnis und Bekenntnis.

DIE FELSBILDNISSE DER LULLUKÖNIGE

Eine Tagereise östlich Qaṣr i Shīrīn liegt die kleine Ortschaft Sarpul, der „Brückenkopf", mit einem alten Übergang über den hier aus einem wilden Felsentor hervorbrechenden Alwān-Fluß. Tafel I. Noch an der Schwelle der Neuzeit heißt der Ort Ḥulwān, das ist das uralte Alwan, wie Hauptort und Name eines selbständigen Reiches um 2000 v. Chr. erscheinen. Während die Schutthügel unter der modernen Ortschaft die Reste dieser alten Ansiedlung bergen müssen, trägt das Felsentor die Zeugnisse seiner Geschichte in Gestalt von vier Felsdenkmalen. /4/

Das erste Denkmal, Tafel II und Abb. 1, welches hier zum ersten Male in photographischer Wiedergabe veröffentlicht wird, liegt auf dem linken Flußufer, auf einer senkrechten Wand, hoch über der Ebene. Es trägt eine entzifferte Inschrift:

„Annubanini der mächtige König, König der Lullu, sein Bild und das Bild der Göttin Innina hat er auf dem Berge Batir anbringen lassen". Weiter ein Fluch den Zerstörern des Bildes oder der Inschrift.

Bisher ist uns dieser König Annubanini geschichtlich nicht bekannt. Aber es kann kein Zweifel sein, daß das Relief, *Abb. 1*, in die Blütezeit der sumerischen Kunst unter Narām-Sīn von Agadē gehört, daß wir uns also im Beginn des dritten Jahrtausends befinden. Die berühmte Stele des Narām-Sīn, in Susa gefunden und im Louvre aufbewahrt, das reifste Werk der sumerisch-babylonischen Kunst, zeigt gerade des großen Eroberers Triumph über das Volk der Lullu in ihren Bergen. /5/

Unser Denkmal stellt Annubanini dar, wie er den Fuß auf den größten seiner besiegten Feinde setzt, der die Rechte flehend erhebt. Vor ihm schwebt seine Göttin Innina, die ihm zwei andere Feinde gefesselt heranführt. Ein unterer Streifen enthält nochmals sechs Unterworfene, rechts davon die Inschrift.

Der künstlerische Gedanke des Bildes ist unmißverständlich: wie meist wenn geschichtliche Vorgänge nicht einfach in epischer oder dramatischer Weise dargestellt, sondern in eine symbolische Handlung zusammengefaßt sind. Das ist hier ja schon durch das Auftreten der Göttin offenbar, und man darf daher auch annehmen, daß der Vorgang gar nicht ein einzelner war, sondern daß die neun unterworfenen Feinde etwa neun siegreiche Feldzüge des Königs bedeuten. Alles ist in dieser alten Zeit Bedeutung, Sinnbild. Und daher ist auch die Vermutung erlaubt, daß auch dieses Bild magischen Sinn hat, daß es den Triumph des Königs nicht nur verherrlichen, verewigen, sondern vielleicht erst erzwingen will.

Einige Einzelheiten erfordern eine Erläuterung: der König trägt auf dem Haupt die Kappe der Sumerer; um die Hüften hat er ein Tuch von flockiger Wolle, gehalten durch einen verzierten Gürtel; an den Füßen schöne Sandalen, um den Hals eine Perlenkette, an den Handgelenken Armbänder; Ohrringe scheinen zu fehlen. Die Waffen sind: in der Rechten Bogen und Pfeil, an der Hand selbst den Fingerschutz, in der Linken das Wurfholz, im Gürtel zwei Dolche. In Tracht und Bewaffnung mischt sich hier Sumerisches und Babylonisches, ohne daß etwas Einheimisches zu unterscheiden wäre.

Abb. 1. Felsdenkmal des Annubanini bei Sarpul

Die Feinde sind, der Bedeutsamkeit gemäß, alle nackt ausgezogen. Ihre Körperhaltung drückt das Gefühl des Vernichtetseins aus. Nur der Anführer der unteren Reihe trägt wenigstens eine Kopfbedeckung, die entweder als Federschmuck, oder als geriefelte Mütze, wie sie sehr viel später die Meder tragen, gedeutet werden kann.

Die Göttin ist mit einem langen Schal bekleidet, der in vielen Windungen um den ganzen Körper gewickelt ist: das ist sumerische Göttertracht. An den Füßen hat auch sie Sandalen, an Hals und Handgelenken sehr reichen Schmuck. Ihr Haar ist, wie bei den Göttinnen und Frauen von Sumer und Akkad, in einen Knoten aufgebunden. Darauf trägt sie die Götterkrone, eine hohe Mütze mit drei Paaren von Stierhörnern. Ein weiteres Abzeichen ihrer Göttlichkeit sind die Gegenstände, die hinter ihren Schultern hervorwachsend erscheinen: da ähnliche Formen bei Göttinnen der Pflanzenwelt vorkommen, könnte man sie wohl für Granatäpfel halten; bei einer kriegerischen Göttin könnte auch die Vorstellung von Keulen mit kugelrundem Knauf vorliegen. Mit der Rechten reicht die Göttin dem König den Ring, uraltes und ewiges Sinnbild der Herr-

schaft. Und oben im Felde schwebt das astrale Zeichen der Innina, die Scheibe mit dem achtstrahligen Stern.

Der Name Annubanini kann als semitisch erklärt werden und würde dann „Anu, der Himmelsgott, ist mein Erzeuger" bedeuten. Indes ist es wohl möglich, daß hier ein Name der einheimischen Sprache nur dem Semitischen angeglichen ist, und daß nicht nur der Name, sondern auch die geschichtliche Persönlichkeit des Königs identisch sind mit der Gestalt des Königs Anbanini, der in einer nur in Bruchstücken erhaltenen babylonischen Märchenerzählung als Beherrscher von Kriegern mit Vogelleibern und Rabengesichtern auftritt. Dieses Märchen, dessen Inhalt man nur eben erraten kann, ist sicher die Umwandlung eines ursprünglichen Göttermythos, und der Träger des ursprünglichen Mythos dürfte der große Gott von Elam, Humban, sein. Daß Mythen in jener Zeit an ganz geschichtliche Gestalten angeknüpft werden, dafür ist das beste Beispiel Sargon von Agadē, Narām-Sīn's Vorfahr, dessen Sage das Urbild der Moses-Sage ist. Vielleicht läßt der Fund einer Tontafel, die den Mythos Humbaba's enthält, unter den Tontafelschätzen aus Boghazköi, bald diese Zusammenhänge klarer erkennen. Mythos und Sage sind weiter gewandert: die schon den homerischen Griechen bekannte Memnon-Sage gehört in diesen Kreis. Auch etwas rein Geschichtliches dürfte mit dem Annubanini des Denkmals in noch nicht ganz deutlicher Verknüpfung stehen: In assyrischer Zeit finden wir, fast 2000 Jahre nach dem Relief, eine Herrscherfamilie in dieser Landschaft mit dem Namen Bīt-Hanban, und in Dareios' großer Inschrift von Bīstūn, von der unten gehandelt wird, bezeichnet die babylonische Übersetzung die im altpersischen Text Kampanda genannte Landschaft, in der Bīstūn liegt und die auch von Sarpul nicht weit ist, immer noch als Land Hambanu. Erst in islamischer Zeit scheint jede Erinnerung an den Helden der Urzeit geschwunden zu sein. /6/

Auf der gegenüber liegenden Seite des Felsentores befinden sich zwei weitere Denkmale, das eine nach SW, das andere nach NO blickend. Das erstere, *Abb. 2* und Tafel III u. IV l., war bereits früher von mir photographisch aufgenommen. Aber es war mir entgangen, das auch dies Bild an seinem Sockel eine vielzeilige, babylonische Inschrift trägt. Bei einem zweiten Besuche baute ich mir ein leichtes Gerüst, um diese Inschrift in Papiermasse abzuformen; die Abformung aber geriet später beim Durchreiten eines Flusses ins Wasser und verdarb. Nur einige Zeichen blieben lesbar, genügend um zu zeigen, das auch dies Relief der gleichen Zeit wie das des Annubanini angehört, wenn nicht demselben Könige.

Die Darstellung ist einfacher: Ein siegreicher König setzt den Fuß auf seinen am Boden liegenden Feind, der flehend die Rechte erhebt. Der Feind scheint nackt zu sein, während der König den gleichen Lendenschurz und die gleichen Sandalen trägt, wie Annubanini. Ob die Kopfbekleidung die gleiche sei, ist nicht sicher zu erkennen. Die Waffen sind wieder Pfeil und Bogen und Wurfholz. Im Felde schwebt rechts vom Haupt des Königs ein Sternzeichen: die Sonnenscheibe mit einem vierstrahligen Stern, aus dessen Winkeln vier gewellte Strahlenbündel ausgehen, und an dies Sonnenzeichen angelehnt die Mondsichel. Möglicherweise war auch links vom Kopf des Königs ein solches Sternzeichen.

Das dritte Denkmal, Tafel IV r., besitzt keine Inschrift; der wie beim zweiten zugerichtete Sockel legt den Gedanken nahe, daß die Inschrift beabsichtigt war und nicht zur Ausführung kam. Wie das zweite Denkmal ist es gleichsam ein Ausschnitt, aber ein anderer, aus dem Bild des Annu-

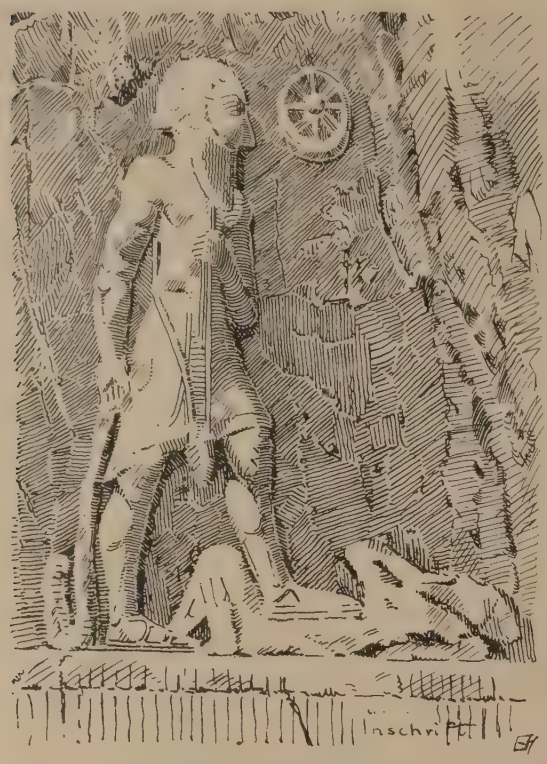


Abb. 2. Felsdenkmal mit altbabylonischer Inschrift bei Sarpul

banini: zeigte das zweite nur des Königs Triumph, so ist hier nur seine Belehnung durch die Göttin dargestellt. Die starke Verwitterung dieses Bildes, das durch seine Himmelslage mehr als die anderen Wind und Regen ausgesetzt ist, läßt gerade noch mit Sicherheit erkennen, daß die Gestalt des Königs in Haltung, Tracht und Bewaffnung dem Annubanini völlig gleicht, und daß die Göttin, auch in gleichem Gewand und mit der Hörnerkrone auf dem Haupt, ihm in gleicher Bewegung den Ring der Herrschaft entgegenstreckt. Im Felde schwebt das Sonnen- und Mondzeichen.

Es sind sehr ehrwürdige Denkmale, diese drei ältesten Felsreliefs von Asien, und sie lehren mancherlei. Die Kunst, die uns in ihnen entgegen tritt, ist nicht von diesem Gebirgsstamm der Lullu geschaffen. Wie Schrift und Sprache, wie Götternamen, Tracht und Waffen, ist auch die Kunst von den Bewohnern der babylonischen Ebenen entlehnt. Von den Sumerern geht die früheste Kultur nach dem ferneren Asien aus; ihre semitisch-akkadischen Nachbarn tragen die sumerische Kultur noch weiter hinaus als ihre Schöpfer selbst. Und wir werden sehen wie diese ersten Denkmäler weiterleben, wie sie die Phantasie aller Völker, die diese Straße zogen beschäftigt haben, und wie ihre Gedanken und ihre Gestalt in neuen, durch Jahrhunderte und Jahrtausende getrennten Werken immer wieder zum Ausdruck kommen und durchklingen. /7/

DIE FELSGRÄBER DER MEDISCHEN STAMMESHÄUPTLINGE

An der gleichen Felsenmauer wie diese Denkmale liegt, nur einige hundert Meter südöstlich, ein Felsengrab, Dukkān i Dāūd, Laden oder Schmiede Davids genannt und als Heiligtum verehrt, Tafel V u. VI, *Abb. 3.* /8/

Die Gestalten des Alten Testaments haben naturgemäß erst mit dem Islam in Iran Eingang gefunden, dann aber auch in weitem Umfange. König Salomo und sein Kreis sind es vor allen, Salomo, der große Zauberer, der Herr des Siegels, dem alle Dämonen dienen. In seltsamer Weise hat sich dann eine Vereinigung der altiranischen Heldensage mit diesem jüdisch-islamischen Märchenkreis vollzogen. Salomo wird dem strahlendsten Helden und König Irans, Djamshīd, gleichgesetzt, und Persepolis, heut Takht i Djamshīd, d. i. Thron Djamshīd's genannt, wird als Salomos Besitz und Gründung vorgestellt. Des großen Kyros Grab im benachbarten Pasargadae wird als Mashhad i mādar i Sulaimān, als Grab der Mutter Salomos heilig gehalten, und so darf

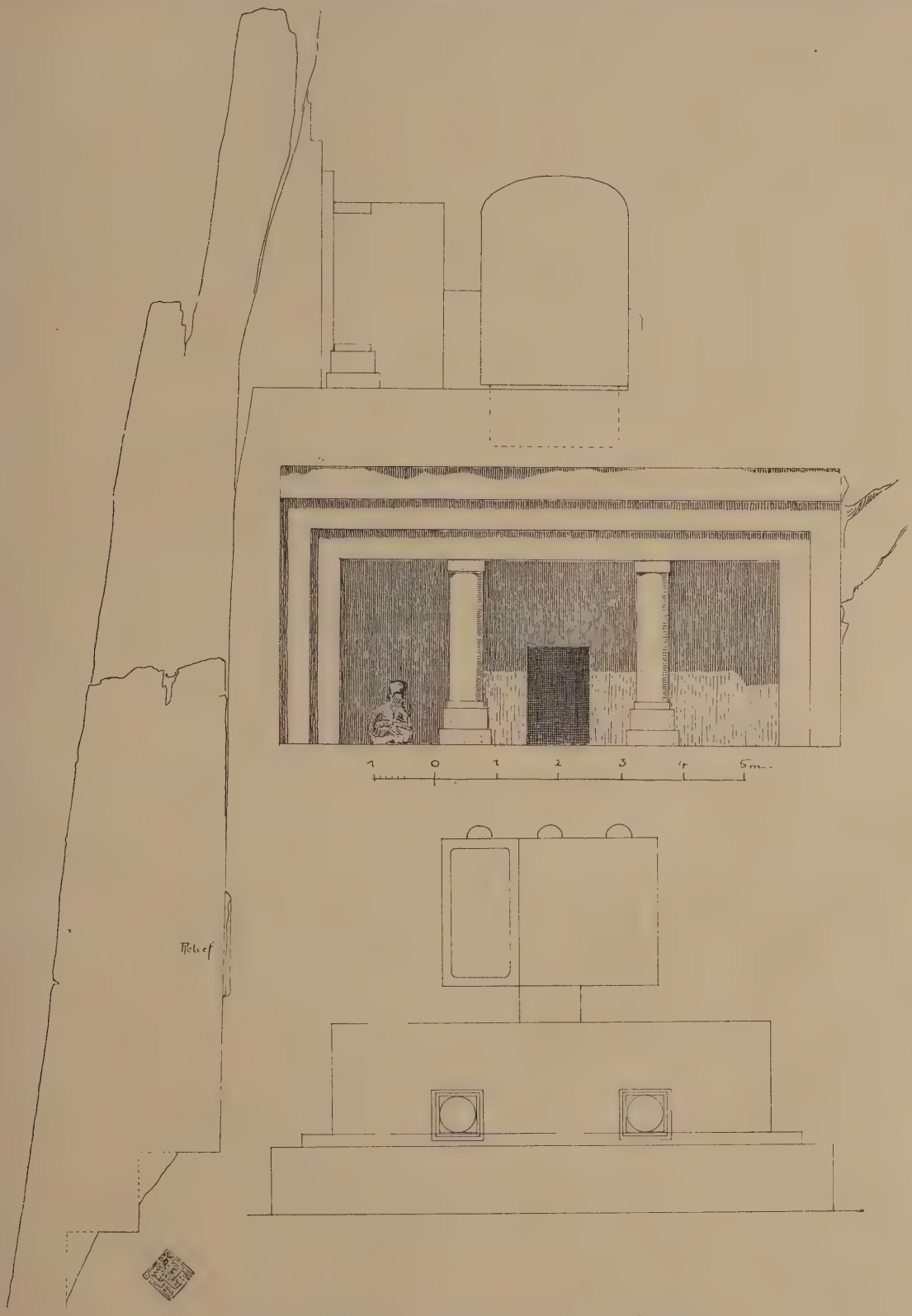


Abb. 3. Felsgrab Dukkān i Dāūd bei Sarpul

man gewiß auch annehmen, daß im Dukkān i Dāūd die alttestamentliche Gestalt nur einer iranischen, nämlich dem Vater Djamshīd's, dem edlen Tahmūraf, unterstellt ist, dem Tahmūraf, dem wie die Sage erzählt, die besiegten Dēw's, die Dämonen, für ihre Befreiung die Kunst des Schreibens enthüllt hätten.

Jedenfalls weist die Legende in eine Zeitspanne, die vor der der achaemenidischen Großkönige liegt, und befindet sich damit, wie es auffälliger Weise bei der iranischen Ortsüberlieferung fast immer der Fall ist, in vollem Einklang mit der Wahrheit.

Fast senkrecht steigen an dieser Stelle die aus marmorähnlichem Kalkstein bestehenden Schichten der Felswand empor. Mit quellendem Holz ist die äußerste Schicht auf eine beträchtliche Strecke hin abgesprengt und so eine wirklich senkrechte und gänzlich unzugängliche Wand hergestellt, an der in 15 m Höhe über der sockelbildenden Stufe das Grab in den Fels gehauen ist. Es besteht aus Vorhalle und Grabkammer.

Die Vorhalle, 7 m breit, 2 m tief, hatte einst zwei Säulen, die aber unter dem Druck des darauf lastenden Gebirges herausgesprungen sind. Nur ihre dreistufigen Basen und die am oberen Gebälk haftenden Kapitellplatten sind geblieben. Wie ein Rahmen umgibt die Nachbildung einer breiten, an den Seiten doppelten, oben dreifachen Bretterverschalung die Halle.

Die Tür in der Rückwand führt in die einfache Grabkammer. Sie mißt 2,40 m zu 3,50 m und ist 3,50 m hoch. Zur Linken ist die einzige Bestattungsstelle in den Fußboden vertieft. In der Rückwand sind drei kleine Nischen für Lämpchen. Von einem einstigen Grabdeckel, der größer als die Tür gewesen sein müßte, und also nur an Ort und Stelle aus dem anstehenden Fels hätte gehauen sein und auch nur zerstückelt und mit Mühe aus der Kammer hätte herausgebracht werden können, findet sich keine Spur.

Eine Tagereise weiter östlich von Bīstūn, am Wege von Kirmānshāhān nach Kangawar, liegt das Dorf Ṣaḥna in dichten Hainen von Obstbäumen, Tafel VIII o. In den Bergen, an deren Hang sich diese Obstgärten hinziehen, öffnet sich ein schmales Seitental, und darin liegt, gar nicht weit vom Dorf, ein zweites Felsengrab. Sein volkstümlicher Name ist Farhād u Shīrīn, verewigt also, wie so viele Denkmale und Ruinenstätten gerade dieser Landschaft, den Namen der schönen Gemahlin Khosrō's II. und ihres unglücklichen Liebhabers, deren Liebesroman fast noch zu der Königin Lebzeiten entstanden sein muß und seit der große Dichter Niẓāmī ihn in den Cyclus seiner fünf Epen aufnahm, immer wieder Gegenstand künstlerischer Behandlung und volkstümlicher Erzählung geworden ist.

Das Grab von Ṣaḥna ist so gut wie ganz der wissenschaftlichen Forschung entgangen. Zwar ist sein Vorhandensein schon um 1813 von Kinneir erwähnt, und haben es 1840/1 Flandin und Coste kurz beschrieben; aber es ist nie, weder zeichnerisch, noch photographisch aufgenommen worden, und ich kann es also zum ersten Male bekannt machen, Tafel VII und *Abb. 4.* /9/

Der Grund ist wohl die schwere Zugänglichkeit: man muß sich anseilen und die 10 m hohe senkrechte Wand hinaufziehen lassen. Auch hier ist diese Wand künstlich abgeschnitten und geglättet. Das Grab besteht aus Vorhalle, erster Grabkammer, Brunnenschacht und zweiter Grabkammer.

Die Vorhalle hatte wie der Dukkān zwei verschwundene Säulen. Die Reste ihrer Basen zeigen, daß sie rund waren und unten einen kleinen Ablauf hatten, wie antik-klassische Säulen. Die

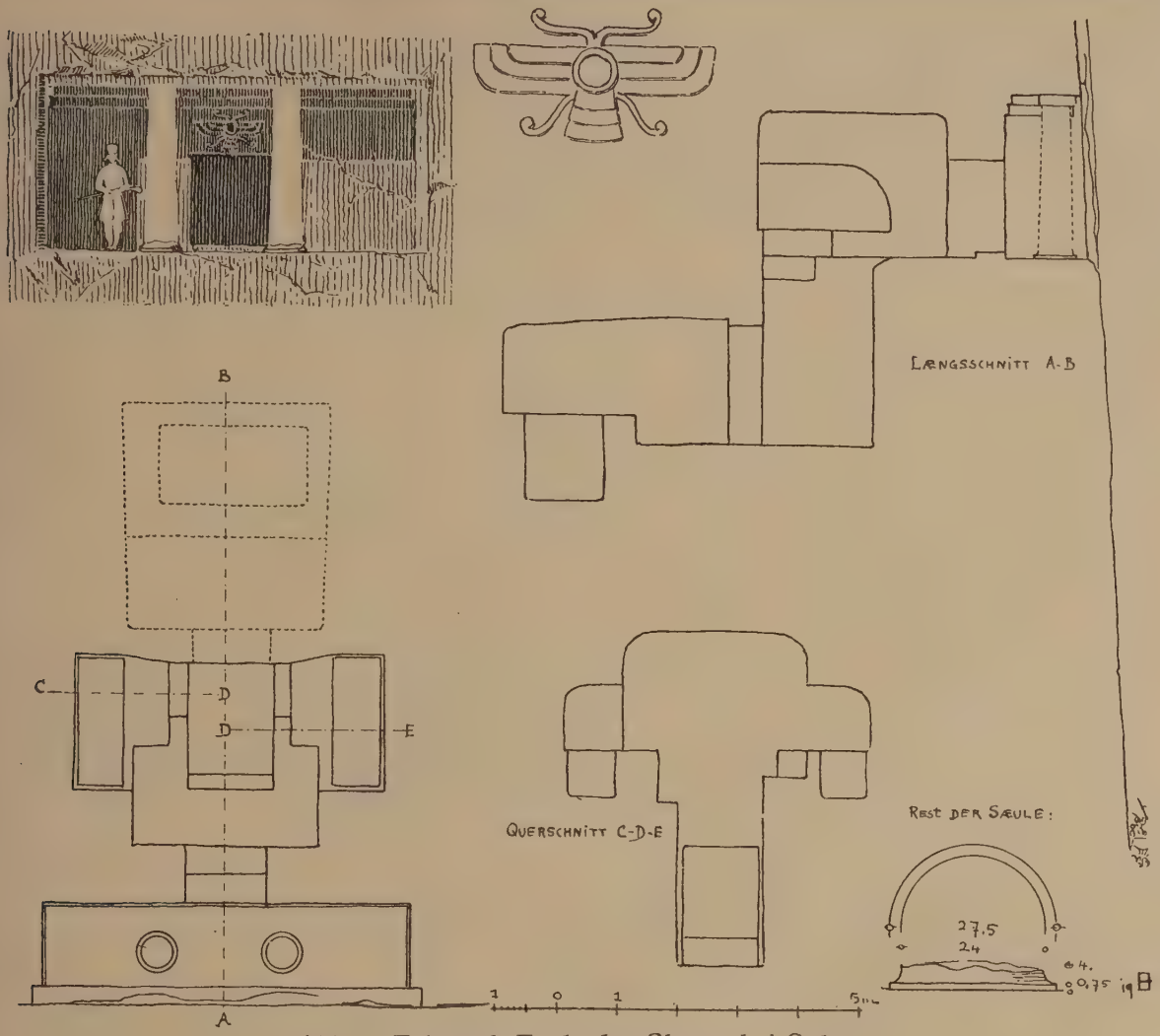


Abb. 4. Felsgrab Farhād u Shīrīn bei Ṣaḥna

Basen waren einfache runde Scheiben, die Kapitelle viereckige Platten. Ein Gebälk mit zweistreifiger Bretterverschalung ist an den drei Innenseiten der Vorhalle nachgebildet. In der Ansichtfläche aber sieht man hier nur noch rechts und links Wandpfeiler bedeutende Absetzungen im Felsen. Die Vorhalle mißt 6 m zu 1,5 m und hat in der Mitte ihrer Rückwand die Tür zur Kammer, über der das Bild einer geflügelten Sonnenscheibe angebracht ist.

Die erste Kammer besteht aus einem kleinen Raum, der beiderseits je einen *loculus* für eine Beisetzung, in der Mitte aber im Fußboden die große Öffnung des senkrecht hinabsteigenden Schachtes enthält. Dieser Schacht hat einige Absätze am oberen Rande, die vielleicht mit seiner Zudeckung zusammenhängen können. Es ist aber weder auf den seitlichen *loculi*, noch auf oder in dem Schacht eine Spur der einstigen Zudeckung erhalten. Dabei müßte auch diese Platte, wenn sie aus einem Stück bestand, und das ist bei Grabdeckeln anzunehmen und auch in den achaemenidischen Königsgräbern belegt, größer als die Tür gewesen sein und hätte also nur nach Zerstückelung aus dem Grab entfernt werden können.

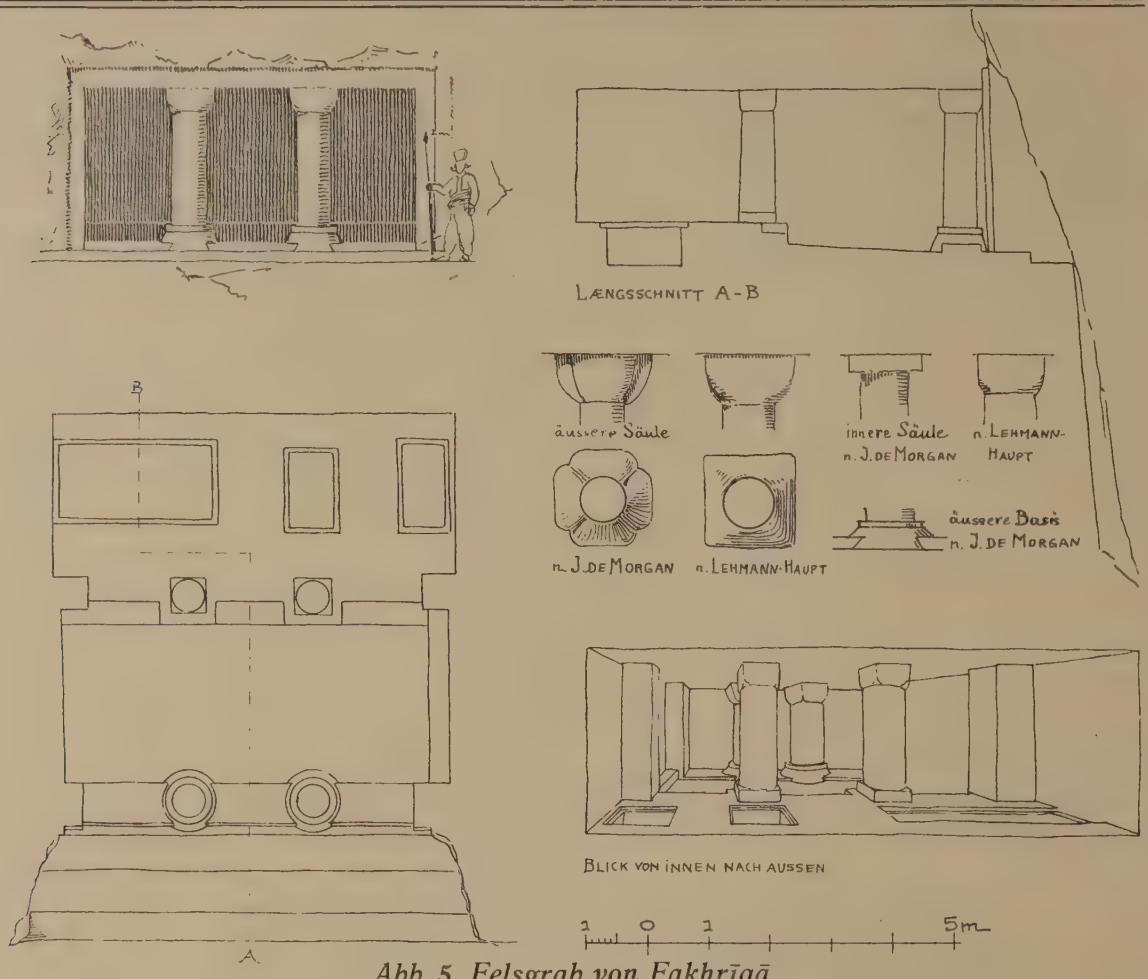


Abb. 5. Felsgrab von Fakhrīqā

Der Schacht steigt 3 m hinab und öffnet sich durch eine Tür in seiner Rückwand zur unteren Grabkammer, die die obere an Größe übertrifft und die hauptsächliche Grabstelle birgt. Diese Grabstelle ist weit größer, als es menschliche Bedürfnisse erfordern. Es ist kein Zweifel, daß hier das Grab eines anspruchsvollen und mächtigen Herrschers ist. Der Grabdeckel müßte etwa 3,5 mal 4 m gemessen haben und hätte nur aus dem Fels selbst in der Kammer gehauen sein können. Es ist kein Splitter von ihm erhalten. Und wer sollte sich die Mühe gemacht haben, wenn er ihn etwa, um das Grab zu plündern, zerschlagen hätte, die Bruchstücke alle durch die schmale Tür, den senkrechten Schacht hinauf und aus der oberen Tür hinaus ins Freie zu befördern?

Es gibt noch ein drittes Felsengrab dieser Gattung. Es liegt nicht in dieser Gegend, sondern weit nördlicher bei Fakhrīqā südlich des Urmiya-Sees. Ich gebe es hier in einer Zeichnung, die ich nach den sehr genauen Skizzen mit Maßangaben von C. F. Lehmann-Haupt konstruiert habe. Eine abweichende Auffassung der Kapitelle der äußeren Säulen gebe ich nach einer Aufnahme von Jacques de Morgan, *Abb. 5.* /10/

Die Höhe der geglätteten Wand beträgt hier nur gut 5 m, das Grab ist also leichter zu betreten. Es besteht aus einer Vorhalle und einer sich ganz weit öffnenden hinteren Halle mit Grabstätten.

Die Säulen der Vorhalle wie der hinteren Halle sind an diesem Grabe erhalten, wohl weil die auf ihnen lastende Bergmasse nur gering ist. Diese Säulen sind rund. Die äußeren haben Basen in Form von umgekehrten Kegelstümpfen; die inneren einfache Plinthen. Die Kapitelle der äußeren Säulen sind nach Lehmann-Haupt Blöcke, die vom Rund des unteren Randes zum Viereck des oberen übergehen. Gewisse Bedenken bestehen gegen diese Auffassung der sicher stark verwitterten Formen. De Morgan gibt diesen Blöcken noch dazu vier Falten an den Ecken. Wenn diese Auffassung richtig ist, so ist sie aus dem Holzsäulenbau zu erklären. Man benutzt noch heute in diesen Gebieten Baumstämme als einfache Holzsäulen. Sie werden so geschnitten und aufgestellt, daß die Ansätze der Teilung des Stamms in Äste oben als Kapitell dienen. Darauf liegt dann ein Sattelholz, das die Balken aufnimmt. *Abb. 6* zeigt ein solches Beispiel aus der Moschee von Naodih, östlich Sulaimāniyya am Ostabhang des Göizhekiau in Kurdistān; diese moderne Holzform würde die antike des Felsengrabes befriedigend erklären: die Faltenform wäre eine Nachbildung der Astteilung des Stammes.

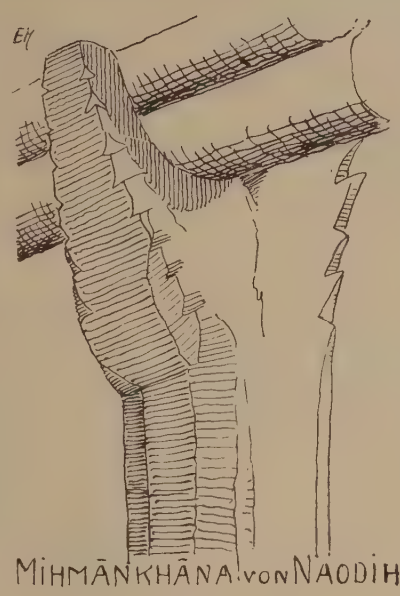


Abb. 6.
Bäuerliches Holzsäulen-Kapitell

Die hinteren zwei Säulen haben nur einfache Plinthen als Kapitell. Ihnen entsprechen beiderseits an den Seitenwänden Wandpfeiler; eine Scheidewand zwischen Vorhalle und Grabkammer besteht nicht. Ja man kann den hinteren Abschnitt der Halle gar nicht mehr als Kammer bezeichnen, wiewohl er wie in Ṣaḥna zwei kleine und eine größere Grabstätte enthält. Diese Offenheit eines Grabes ist etwas höchst Auffälliges. Die drei Grabstätten im Fußboden haben zwar wieder einen schmalen Randstreifen, der etwa als Auflager der Deckplatten gedient haben könnte, aber wiederum ist kein Überbleisel eines Deckels erhalten, während doch in den Gräbern der Achaemeniden zum Beispiel überall die Bruchstücke der gewaltigen, zertrümmerten Grabdeckel herumliegen.

Es gibt noch ein viertes Felsengrab unserer Gattung und dieses wieder in der gleichen Landschaft, nicht fern südlich von Qaṣr i Shīrīn oder von Sarpul, bei Deirā. Sein Name ist Utāq i Farhād, die Kammer des Farhād. Hier wird also zum zweiten Mal eine Felsenkammer mit dem Namen des Farhād verbunden. Der Grund ist die volkstümliche Form der Legende: Farhād liebt Shīrīn. Um sie zu gewinnen, wird ihm aufgegeben, einen Tunnel durch ein großes Gebirge zu bohren. Er macht sich ans Werk und ist im Begriff, die unmögliche Aufgabe doch zu erfüllen. Da läßt ihm Khosrō erschreckt die falsche Nachricht vom Tode Shīrīn's einflüstern, und der verzweifelnde Künstler stürzt sich vom Gipfel des Berges herab. Darum werden gerade die Felskammern als sein Werk angegeben, wenn nicht etwa sie diese Gestaltung der Legende verursacht haben.

Das Grab Utāq i Farhād ist 1839 von Henry Rawlinson gesehen und kurz beschrieben, außerdem ist es nie wieder besucht worden. Er beschreibt es als ein nur angefangenes, im Typus dem Dukkān i Dāūd ähnliches Grab. /11/

Abb. 7. Kurdische Häuser

Außer diesem angefangenen und den drei vollendeten großen Gräbern gibt es noch zwei Gruppen von kleinen Gräbern, und zwar bei Issakāwand oder Deh i nō, südlich Bīstūn, und bei Sarmādj, südöstlich Kirmānshāhān. Diese Gräber sind einfache Felsnischen mit Rahmen, die an die Bretterverschalung der Vorhalle des Dukkān i Dāūd erinnern. Das eine Grab von Issakāwand ist durch ein Bildnis ausgezeichnet, das den Inhaber des Grabes vor Feueraltären anbetend zeigt. /12/

Es gibt Mittel, diese Gräber genau geschichtlich zu bestimmen. Sie stellen ein Haus dar und zwar ein Antenhaus, d. i. ein Haus mit einer Säulenvorhalle zwischen Wandköpfen. Das Material des vorbildlichen Hauses war sicher Stein für die Basen, Holz für die Säulen, Holz für die Verschalung des Gebälkes und der Wandköpfe. Da aber eine Bretterverschalung dargestellt wird, waren die Wände nicht etwa in Holzblockwerk, sondern in Mauerwerk aufgeführt, vermutlich in einem Fachwerk von Holz mit Lehm- oder Steinfüllung. Das aus diesen Baustoffen errichtete vorbildliche Haus war sicher das gleichzeitige Wohnhaus des Volkes, das die Felsgräber schuf.

Das Gebiet aber, über das sich die Felsengräber ausdehnen, von Miyānduāb südlich des Urmiya-Sees im Norden bis südlich der Straße Khāniqīn-Hamadān, ist das eigentliche Gebiet des alten Medien. Und in dem selben Gebiete herrscht noch heute genau der gleiche Haustypus vor. Ich fand ihn in den Gauen Shahrazūr, Awramān, Meriwān, Bāna, Sardasht, Rānia, auf den Wegen Shahrazūr—Kirmānshāhān, zwischen dieser Stadt und Hamadān, und weiter bis Kaswīn und darüberhinaus in Māzandarān. Er herrscht also im ganzen Gebiet der Felsengräber bis in heutige Zeit. Die Abbildung einiger solcher Häuser zeigt, *Abb. 7*, daß die Felsengräber unmittelbare Übertragungen des noch von den modernen Häusern vertretenen Typus in den Felsbau sind.

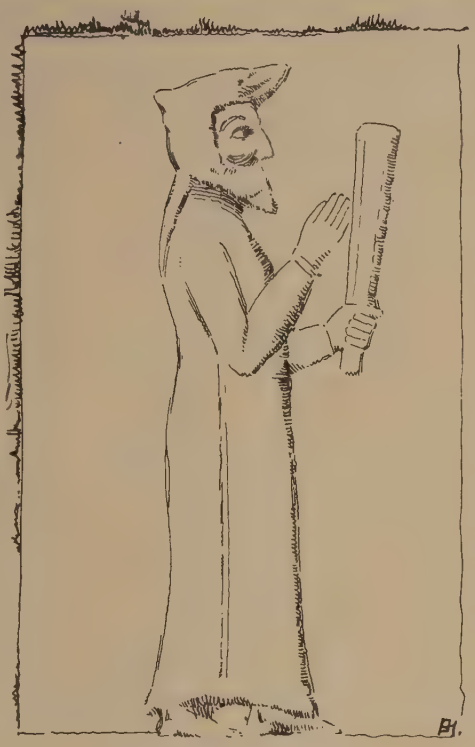


Abb. 8. Kel i Dāūd

Im südlichen Iran, in der Provinz Fārs, liegen in nächster Nachbarschaft ihrer Hauptstadt Persepolis die Felsgräber der achaemenidischen Großkönige. Auch sie sind Felsgräber, an unzugänglichen Wänden angebracht, in Hausform. Aber sie stellen in hoher Kunst, mit allen Einzelheiten der Konstruktion und des Schmuckes, die Schauseite eines persepolitanischen Palastes dar, indessen nicht etwa mit räumlicher Tiefe, sondern nur in flachem Relief /13/. Nun kann niemals die räumlich-tiefe Darstellung eines Wohnhauses in Nachahmung der nur flachbildlichen Darstellung eines Palastes geschaffen sein. Das letztere ist ja das stilistisch Vorgeschrittenere, aber mit weniger Arbeit Herstellbare, und die Entwicklung führt von der urtümlichen Kunstform (dem Hausgrab) zur verwickelteren (dem Palastgrab) und von der umständlicheren Arbeit (der räumlichen Herausarbeitung) zur vereinfachten (dem bloßen Flachbilde), durchaus nicht etwa umgekehrt. Also folgt, daß die in Medien liegenden Felsgräber in Hausform älter sind, als die achaemenidischen Königsgräber. Dann sind sie jedenfalls Gräber der Meder.

Das wird bewiesen durch die Reliefs, die sich an diesen Gräbern finden. Auf der geglätteten Wand unterhalb der Vorhalle des Dukkān sieht man eine Gestalt, Kel i Dāūd, Stele Davids genannt, *Abb. 8* /14/. Ein Mann in eng anliegendem Gewand; auf dem Kopf eine Bedeckung, die einem türkischen Baschlik gleicht, und für die an Benennungen das altpersische Wort *khaudā* oder dasjenige Wort zur Verfügung stehen, welches im assyrischen als *karbaltu*, im griechischen als *kyrbasia* wiedergegeben wird. Ob die in archaeologischen Werken übliche Bezeichnung *tiara*, die ebenfalls altpersischen Ursprungs ist, für die Kopfbedeckung zutrifft, scheint zweifelhaft. Zum Verständnis dieses Kopfes und dieser Kopfbedeckung werfe man einen Blick auf den schönen Dareikos Tafel XIX u., der dieser altertümlichen gegenüber die reifste Auffassung des Motivs in achaemenidischer Kunst zeigt /15/. Jedenfalls ist diese Kopfbedeckung eine iranische und nach ihrem Vorkommen bei fast allen iranischen Stämmen, die in den Thron- und Grabreliefs der Achaemeniden dargestellt sind, darf man sie als allgemein iranische bezeichnen. Das Gewand ist offenbar das elamische. Diesen langen, eng anliegenden und scheinbar an der Seite zugeknöpften Rock trägt auf den Reliefs im Assurbanipal-Palast zu Ninive, der letzte König von Elam, Tēumman; es findet sich zum letzten Male auf dem berühmten Relief auf der Türlaibung eines Palastes in Pasargadae, einen vierflügeligen Genius darstellend und zu Unrecht oft als „Kyros" bezeichnet /16/. In achaemenidischer Zeit ist dieses elamische, in der Zeit des Kyros noch vorkommende Gewand verschwunden.

Aus der Tracht ist also zu folgern, daß der Dargestellte ein Iranier ist, aber der Zeit vor den Achaemeniden angehört. Die Gebärde des Anbetenden macht das sicher: Er hält die Rechte

betend erhoben; die Linke hält einen Stab oder besser ein Bündel Stäbe. Und noch eines ist Erfordernis des Gebets: der Mund ist durch die Zipfel des Baschliks verhüllt. Da ist kein Zweifel möglich: so betet nur ein Zoroastrier. Diese Gebärde kennen wir von den Bildern des Oxus-Schatzes im Britischen Museum /17/, von dem Relief aus Erghili bei Panderma im Museum von Konstantinopel, Tafel XIV r, und sonst. Das Zweigbündel sind die Barsom-Stäbe, Myrthenzweige, die während des Opfergesanges in der Hand gehalten werden. Diese Art der Anbetung, immer mit verhülltem Munde, damit der Hauch das Feuer nicht treffe, schildert uns schon Strabon.

Dieselben zeitlichen Grenzen: vorachaemenidisch aber schon zoroastrisch, ergeben sich für das Relief, welches wie schon erwähnt das eine der kleinen Gräber von Issakāwand schmückt. Der Adorant steht da vor Feueraltären; sein Gewand ist das persische, aber seine Haartracht ist älter als die in Persepolis ausschließlich getragene. Ihr letztes Vorkommen ist auf dem großen Felsdenkmal des Dareios von Bīstūn, Tafel X.

Endlich hat auch das Grab von Ṣaḥna seinen zoroastrischen Stempel. Es ist die geflügelte Sonnenscheibe über der Grabestür. Die achaemenidischen Denkmale benutzen für die Darstellung Ahuramazdas ein Symbol, welches aus der ägyptischen geflügelten Sonnenscheibe über mehrere Stufen hinweg abgeleitet ist. Die eigentliche Scheibe ist durch einen Kreis ersetzt, aus dem die Halbfigur des Gottes hervorragt, vgl. Tafel X. Die Vorstufe zu dieser Form des Symbols ist das Symbol des assyrischen Hauptgottes, des Assur. In Ṣaḥna bedeutet bei dem ganzen Zusammenhange dieser Gräber das Zeichen gewiß auch schon Ahuramazda; aber seine Form ist altertümlich, nicht das Assur-Symbol, sondern die ältere Form ohne Halbfigur, die auch in Assyrien, besonders aber in Kleinasien und Nordmesopotamien belegt ist. Nach Ausprägung des achaemenidischen Ahuramazda-Symboles ist das unmöglich. Das Zeichen ist zoroastrisch, aber vorachaemenidisch.

Diese Gräber sind also älter als das Achaemenidenreich und sind von Zoroastriern geschaffen. Ihre Schöpfer beteten das Feuer an, beteten mit dem heiligen Barsom-Zweige, mit verhülltem Munde, stellten keine Götter im Bilde dar, sondern nur im symbolischen Zeichen, lauter wesentliche Züge der Lehre Zarathustras. Aber diese Zoroastrier bestatteten die Leichen, mindestens die ihrer Häuptlinge noch in Gräbern. Darin steckt natürlich ein großes Problem, das auch durch das Vorhandensein der achaemenidischen Königsgräber gestellt ist. Erwarten würde man die Aussetzung der Leichen, die bei vielen iranischen Stämmen schon von Herodot bezeugt wird. Bei den achaemenidischen Königsgräbern ist nun kein Zweifel möglich, daß sie wirkliche Gräber waren; die schweren Steinplatten, die die letzten Reste der Könige einst schützten, sind noch vorhanden /18/. Die griechische Überlieferung weiß, daß diese sterblichen Hüllen einbalsamiert wurden. Dafür gibt es keine andere Erklärung als die, daß die Leichenaussetzung noch nicht zu den unumgänglichen Vorschriften des alten Zoroastriertums gehörte, oder etwa daß die Südperser noch nicht alle magischen Vorschriften angenommen hatten. So könnte man sich beruhigen, wenn man in noch älterer Zeit auch bei den Medern die Beisetzung der Toten in Felsgräbern, anstatt der Aussetzung vorfindet. Doch muß hier eine Frage geäußert werden. In der Beschreibung der Gräber habe ich darauf aufmerksam gemacht, daß alle diese Gräber nicht mit Sicherheit den einstigen Verschluß erkennen lassen. In Ṣaḥna ist es in hohem Maße unwahrscheinlich,

daß etwa der Deckel des großen, unteren Grabes aus dieser Kammer nach der Beraubung entfernt sei. In Fakhrīqa ist der Grabraum völlig offen, wie es kaum je bei einem alten Grabe vorkommt. Waren diese Gräber überhaupt verschlossen oder von Anfang an offen? Waren sie nur Aussetzungsplätze in Gestalt eines Hauses, unzugänglich für Menschen, aber offen für aasfressende Tiere?

Sind die Gräber nunmehr als medische bestimmt, so erhebt sich die Frage, ob sie als medische Königsgräber anzusehen seien. Etwas könnte man sofort für diese Annahme anführen: die Vierzahl der Gräber, das angefangene eingerechnet. Denn die griechische Überlieferung, auf die wir bei dem Fehlen medischer Schriftdenkmäler immer noch allein angewiesen sind, nennt bei Herodot gerade 4 medische Großkönige: Dēiokes, Phraortes, Kyaxares und Astyages. Die andere griechische Quelle, Artaxerxes' II. Leibarzt Ktesias, zählte 8 Könige, aber die Kritik hat gezeigt, daß er die herodoteische Liste nur einem ungeschichtlichen Plane zuliebe verdoppelt hat. Weiter aber hat sich gezeigt, daß auch Herodot keine einwandfreie Geschichte darstellt, sondern bereits ein chronologisches System widergibt. Somit ist nicht nur die Zeitrechnung der 4 medischen Großkönige, sondern auch ihre Vierzahl, ihre ganze Geschichte völlig problematisch, und es will mir scheinen, daß das Sicherste was wir überhaupt davon wissen das ist, daß der Name des Reichsgründers und Erbauers von Agbatana bei Herodot, Dēiokes, identisch ist mit dem eines medischen Häuptlings, *ḫazānu*, in den Annalen Sargons von Assyrien, Daiaukku. Nicht nur daß eine solche Persönlichkeit überhaupt erwähnt wird, um 715 und 713 v. Chr. sondern die spätere Bezeichnung einer medischen Landschaft oder Dynastie als Bīt-Daiaukki setzt ebenfalls, wie die herodoteische Erzählung, einen Dēiokes als Stadtgründer voraus. So wird es sich wohl noch einmal ergeben, daß der Daiaukku der Annalen Sargons und der Dēiokes Herodots ein und dieselbe Person sind. Es gab dann sicher mehr als 4 Könige, und diese Zahl besagt also nichts. /19/

Königsgräber sollte man nach Maßgabe derer der Achaemeniden und Parther in der Nähe der Hauptstadt, im Stammlande des Geschlechts, erwarten. Die Felsgräber aber liegen nicht bei Hamadān, dem nur Ṣaḥna einigermaßen benachbart ist, sondern über das medische Gebiet verstreut an seinen Rändern. Dann würden also die Gräber solche von Teilhäuptlingen und mithin noch älter sein, als die Einigung der medischen Stämme zu einem Großkönigtum unter Dēiokes, und also etwa dem achten Jahrhundert v. Chr. angehören.

Diese Gräber, von denen drei an unserem Tor von Asien liegen sind zugleich Zeugen einer großen, uralten und sehr ferne Länder umfassenden baukünstlerischen Bewegung. Im achten Jahrhundert war der Felsbau in Kleinasien, diesem Lande, das die Natur zur Heimat der Trogodyten und des Felsenbaus geschaffen hat, längst in vollster Blüte. Die zahlreichen und schönen Felsgräber in Pontus, Kappadokien, Paphlagonien und Phrygien, die sonstigen Felsenbauten in diesen Ländern und in Armenien lehren, daß die Meder nichts anderes getan haben, als nach ihrer neuen Heimat zu übertragen, was sie während ihrer ersten Berührung mit diesen Völkern gesehen und gelernt. Handwerk und Gestalt stammen aus Kleinasien. Im achten Jahrhundert sind sie bis zum Tor des großen Asien vorgedrungen. Im sechsten übertragen die Achaemeniden diese Dinge nach dem südlichen Iran, wo sie in den Königsgräbern bis zur Zeit Alexanders d. Gr. fortleben. Alexanders Zug nach Indien aber fällt zusammen, offenbar indem ein

Zusammenhang zwischen diesen Erscheinungen besteht, mit der Einführung neuer Handwerke in Indien. Der bis dahin allein herrschende Holzbau wird teilweise durch den Steinbau ersetzt. Die Herstellung der Quadern im Steinbruch führt zur Bearbeitung des Felsens selbst, zum Felsenbau in Indien. An den religiösen Aufgaben wächst er dort zu ungekannter Vollendung heran, und hält von da seinen Einzug ins Herz von Asien und in die Länder am Gestade des Stillen Oceans. Das bezeugen die neu entdeckten Felsgräber der Han-Dynastie in Se-tchuan in China. /20/

Noch von anderen Dingen reden unsere Gräber. Die alten Denkmale des Annubanini verkündeten Triumphe. Und sie sollten gewiß dem Herrscher nicht allein die Ewigkeit im Tatenruhm schenken, sondern das Bild, der geschriebene Name, der Fluch den Zerstörern, das Bildnis und Zeichen der Göttin sollte der Seele über den Tod des Leibes hinaus ewiges Leben geben. Das ist aller Grundgedanke. Als Djingiz Khan, der Welteroberer, auf dem Gipfel seines Ruhmes den Weisen Tch'ang Tch'un zu sich einlädt, und den alten Philosophen nach der langen Reise von China zum Hindūkush empfängt, da ist die erste Frage, die er an den Weisen richtet: „Kannst Du das Leben verlängern?" Erst dann erhebt sich das so naiv begonnene Gespräch zur Höhe tiefer Ethik und Lebensweisheit. /21/

Ewigkeit im Ruhm : nichts davon erscheint an den medischen Gräbern. Wie später die Achaemeniden stellen sich die Inhaber dieser Gräber wenn überhaupt, so nur als einfache Beter dar. Im Tode gibt es für sie nur noch Eins, was Wert hat, das Verhältnis zur Gottheit. Kein Bild des Triumphes, trotzdem auch diese Fürsten Taten zu vermelden hatten, des ewigen Ruhmes wert. Kein Buchstabe, der Name und Art der Toten verrät, trotzdem sie gewiß in manchen Zungen und Schriften schreiben konnten. In diesem Schweigen liegt ein tiefer Sinn.

Das medische Reich ist die erste indogermanische Reichsgründung, die mit den altmorgenländischen in Wettbewerb tritt. Das persische Reich vollendet, was die Meder begonnen: es schafft das erste Weltreich, getragen von einem indogermanischen Volke. Es ist nicht nur die politische Schöpfung, es ist eine andere, ganz neue und höhere Religion oder Weltanschauung, die in diesen Reichsgründungen ihren Ausdruck findet. Im Perserreich ist der religiösen Entwicklung der Menschheit für Jahrhunderte und vielleicht Jahrtausende die Richtung gegeben worden. Diese Dinge bereiten sich in Medien vor. Das lassen die schweigsamen Gräber ahnen.

ACHAEMENIDISCH-PERSISCHE DENKMALE

Laut verkündet die neuen Gedanken Dareios' große Inschrift von Bīstūn. Mit der Aufrichtung des achaemenidischen Weltreichs durch Kyros rückt die Strecke der großen Straße, die wir betrachten, in den Mittelpunkt der bekannten Welt, als Verbindung der beiden Hauptstädte, Babylon und Agbatana. Nach dem Aufstande des Magiers Gaumāta, der sich als falscher Bardiya, Kyros' Sohn, gegen Kambyses erhebt, und nach Kambyses' Selbstmord, stellt Dareios mit sechs Genossen das Reich wieder her. Sein Sieg ist entschieden in dem Augenblick, wo er Babylon und Agbatana und die verbindende Straße, das Tor von Asien, beherrscht. Die Entscheidung fällt in der Landschaft Kampanda, dem Gau des heutigen Kirmānshāhān; Tafel VIII u. IX. So hat er gerade hier sein großes Denkmal in den Fels meißeln lassen, mit dem Bilde seines Triumphes und mit der langen dreisprachigen Inschrift, die uns die ganze Geschichte

der Wiederherstellung des Reichs erzählt. Diese Inschrift, die auch die Unterlage der Entzifferung aller Keilschriften geworden ist.

Der Berg von Bīstūn ist das südliche Kap des von NW nach SO streichenden Kūh i Pārūh, der die Ebene von Kirmānshāhān nordöstlich begrenzt. Wohl 1500 m stürzt der Berg mit fast senkrechten Wänden wie in ein Meer in die Ebene ab. Von Westen kommend erblickt man die stolze Landmarke zuerst von den Höhen über dem Paiṭāq-Paß, wo man vom Kūh i Zōhāw Abschied nimmt, und man sieht sie, bis im Osten zwischen Ṣaḥna und Kangawar der gewaltige Kūh i Alwand von Hamadān auftaucht. So begleiten diese drei Kūh i Zōhāw, Kūh i Pārūh und Kūh i Alwand die ganze Wanderung von den babylonischen Ebenen bis nach Hamadān.

Vier Denkmale trägt dieser einer der schönsten unter den schönen Bergen Irans: Dareios' Bild und Inschrift, den Alten als Bild und Stele der Semiramis bekannt, die unvollendete Glättung des Bergsockels, vermutlich für Bild und Inschrift von riesenhafter Größe geplant, auch von achaemenidischer Arbeit und als Werk Semiramis' angesehen, und das Paar von Bildern, die durch griechische Inschriften ausgezeichnet, heute fast vernichtet durch eine neupersische Inschrift, den Parthern Mithradates II. und Gotarzes II. angehören, Tafel IX. Eine andre Gruppe von Denkmalen, ebenfalls am Kūh i Pārūh, aber nicht an der Nase von Bīstūn, sondern einige 20 km weiter nordwestlich gelegen heißt Ṭāq i bustān, Tafel XXVIII, und zwar das Felsbildnis Ardāshīr's II., die kleine Grotte der beiden Shāpūre II. und III. daneben, und das Hauptstück, der eigentliche Ṭāq i bustān, die Gartengrotte Khosrō's II. Parwēz. Andere Felsdenkmale sind bisher nicht bekannt geworden, obwohl einige alte, in Wahrheit wohl nur ungenaue Beschreibungen den Eindruck erwecken, als habe es noch mehr gegeben. An baulichen und bildnerischen Resten nachalexandrischer Zeit gibt es einen Felsblock mit parthischen Bildnereien bei Bīstūn, Tafel LII o. l., sasanidische mit menschlichen Gestalten und Ornamenten verzierte Kapitelle ebenda Abb. 28, beim Ṭāq i bustān und der Kala i kuhna, Tafeln LV—LX, und rohere bei Hadjiābād, Abb. 29 und Harsīn; endlich ein Rundbild Khosrō's II. am Ṭāq i bustān, Tafel LII o. r.

Bīstūn, vor 1000 Jahren noch Ḇaghistān und Bahistūn, bei den Griechen Βαγίστανον ὄρος geheißen, läßt eine altpersische Namensform Bagastāna erschließen, die Götterort, Götterberg heißt. Der Name bedeutet einen uralten Kultort. Und da der *baga* im engeren Sinne der Lichtgott Mithra ist, so darf man den Berg als Heiligtum des Mithra ansehen. Der Gau von Bīstūn hieß altpersisch Kampanda. Die babylonische Lesart der großen Inschrift gibt das als Ḫambanu wieder und darin steckt deutlich der alte Name Bīt-Hamban, in dem vielleicht die Erinnerung an Annubanini fortlebt /22/.

Nicht viele geschichtliche Nachrichten über Bagastāna und Kampanda gibt es außer Dareios' Inschrift. Der griechische Arzt am Hofe Artaxerxes' II (405—358), Ktesias, handelte davon; aber mit geringem geschichtlichen Verständnis erzählt er mehr Hofanekdoten und den Achaemeniden ungünstig gefärbte, medische Sage, als Geschichte. Erhalten sind uns Bruchstücke von ihm, angeführt bei Diodorus Siculus, der zur Zeit Cäsars und Augustus seine *„Historische Bibliothek"* schrieb. Eine kurze Notiz im geographischen Namenbuch des Stephanos von Byzanz, aus Justinians Zeit, stammt auch aus Ktesias. Dieser berichtete: Semiramis, — die assyrische Königin, deren Geschichtlichkeit ja heute durch Denkmäler von ihr erwiesen ist, wenn

wir auch noch keine Berichte über ihre Taten besitzen und daher Geschichte und Märchen in der griechischen Überlieferung über sie noch nicht scheiden können, — Semiramis habe nach Vollendung ihrer vielen Bauten in Assyrien und Babylonien einen Zug nach Medien unternommen und am Bagistanon-Berge ein Paradeis von 12 Stadien Umfang angelegt. Auf der Seite gegen den Park habe der Berg schroffe Wände, die zu einer Höhe von 17 Stadien ansteigen. Den unteren Teil dieses Berges ließ die Königin behauen und ihr Bild, Stele, mit hundert Lanzenträgern einmeißeln, dazu eine Inschrift in syrischen Buchstaben, d. i. in Keilschrift, des Inhalts, daß sie den Gipfel des Berges erstiegen habe.

Die Landschaft wird als „einer Götterwohnung gleich" bezeichnet, und der Berg sei ein Heiligtum des Zeus, Worte, aus denen hervorgeht, daß Ktesias die Bedeutung „Götterort" von Bagastāna wohl kannte. Zeus tritt für den persischen Ahuramazda ein, während *baga* auf Mithra hinwies; nach Tacitus war der Berg auch ein Kultort des Hercules, d. h. des iranischen Verethraghna, und er berichtet von einem seltsamen Brauch, der auf das hohe Alter dieses Kultortes schließen läßt: Zu bestimmten Zeiten nämlich mahne der Gott die Priester während des Schlafes, neben dem Tempel zur Jagd gerüstete Rosse hinzustellen; sobald die Rosse die mit Geschossen beladenen Köcher empfangen haben, streifen sie durch die Waldungen hin und kehren erst in der Nacht mit leeren Köchern heftig schnaubend heim. Der Gott zeigt wiederum in nächtlicher Erscheinung an, wo er die Wälder durchirrt, und gefunden wird das erlegte Wild.

Ein letzter Nachhall von der Heiligung der nur von Semiramis-Hūmāi erstiegenen „Götterwohnung" klingt aus den Worten, mit denen der arabische Geograph Aḥmad b. Ḥauqal seine Beschreibung des Berges einleitet: „Der Berg von Bahistūn ist ein unbesteigbarer Berg, man kann nicht auf seinen Gipfel hinauf. Seine Oberfläche ist von oben bis unten glatt; es ist, als sei er eine Strecke von vielen Klaftern von der Erde aus behauen."

Zu erklären bleibt, wie Ktesias, der persischen Sprache mächtig, nicht viel mehr als 150 Jahre nach Entstehung des Dareios-Denkmals, als man die Inschrift ohne Schwierigkeit noch lesen konnte, eben dies Denkmal als ein Werk der Semiramis bezeichnen konnte. Denn an der Gleichheit der Stele der Semiramis und der Glättung des unteren Teiles des Berges mit der Stele des Dareios und der großen unvollendeten Tafel ist so wenig zu zweifeln, wie an der Gleichheit des Ortes und der Namen, Tafel IX. Ktesias erzählt eben medische Sagen. Wir haben schon die Gleichsetzung von iranischen Sagenhelden mit Gestalten des Alten Testamentes in islamischer Zeit kennen gelernt. Etwas Entsprechendes geschah schon in viel älterer Zeit; iranische Sage vermischte sich mit babylonischer. Ḥamza von Isfahān, der i. J. 350 H./961 Chr. seine *Annalen* vollendete, sagt: „Hūmāi Tchihrāzādh, d. i. Shamīrān (Semiramis), Tochter des Bahmān, residierte in Balkh (Baktrien); sie sandte eines ihrer Heere gegen das Rhomäer-Land, wo sie Gefangene machten, darunter eine Menge Arbeiter. Die Bauleute davon ließ sie bei einem Werk arbeiten, welches die Burg von Stakhr oder auf persisch Hazār Sutūn, die tausend Säulen, genannt wird".

Die Tausend Säulen ist der alte Name von Persepolis. Im übrigen setzt Ḥamza oder seine Quelle in Namen und Sachen byzantinisch-sasanidische Verhältnisse voraus. Seine Quelle ist eine der verlorenen Bearbeitungen des sasanidischen Königsbuches, der Reichsannalen. Diese setzten also die altpersische Sagenheldin Hūmāi der Semiramis gleich. Wenn Ktesias das Werk des

Dareios der Semiramis zuschreibt, so beweist das, daß schon um 400 v. Chr. die iranische Heldensage von Hūmāi ausgebildet war, die sie als Schöpferin des Denkmals ansah und sie wohl schon mit Semiramis verglich.

Heute ist durch die Entzifferung der Dareios-Inschrift, die wir Henry Rawlinson verdanken, alles geklärt. Die Inschrift erzählt in babylonischer, elamischer und altpersischer Sprache, wie der Magier Gaumāta gegen Kambyses aufstand, wie Kambyses sich den Tod gab, der Zusammenbruch des jungen Reiches drohte und Dareios es im Kampf gegen die neun Empörer, die neun „Lügenkönige", wieder herstellte. Nicht allein als geschichtliche Urkunde ist die Inschrift von größter Bedeutung, sie ist es auch als ein menschliches Dokument /23/.

Gewiß ist das Felsdenkmal, wie jede Stele und Inschrift, zuerst ein Mittel zur Verewigung des Ruhmes, des Namens und damit des Lebens des Inhabers. In den Flüchen gegen alle Beschädiger und Zerstörer, die alle alten Denkmalsinschriften schließen, ist dieser Gedanke ausgedrückt. So flucht auch Annubanini den Zerstörern seines Bildes und seiner Inschrift. Bei Dareios tritt etwas ganz Neues hinzu: der Segen für den Erhalter.

„Du der du später diese Inschrift sehen wirst, die ich geschrieben habe, oder diese Bilder, zerstöre sie nicht; soweit du kannst, erhalte sie. Wenn du diese Inschrift siehst und diese Bilder, sie nicht zerstörst, sondern soweit du kannst erhältst, möge Ahuramazda dein Freund, deine Familie zahlreich sein, sollst du lange leben, und was du tust, soll dir Ahuramazda gelingen lassen!"

Ebenso die Mahnung zur Verkündigung: „Glaube was von mir getan worden ist! Wenn du diesen Bericht nicht verbirgst, sondern den Menschen verkündest, möge Ahuramazda dein Freund, möge deine Familie zahlreich sein, sollst du lange leben! Wenn du diesen Bericht verbirgst, den Menschen nicht verkündest, möge Ahuramazda dich schlagen, Familie dir nicht sein!"

Noch andere denkwürdige Worte enthält die Inschrift: „Du der du diese Inschrift lesen wirst, glaube was von mir getan worden ist, halte es nicht für Lüge! Nach dem Willen Ahuramazdas ist von mir auch vieles Andere getan worden. Das ist in dieser Inschrift nicht beschrieben Deshalb ist es nicht beschrieben, damit nicht dem, der später diese Inschrift liest, das zu viel scheine, was von mir getan ist, er dies nicht glaube, für Lüge halte!"

Nicht nur eine solche Ansprache an den Leser in ferner Zukunft, sondern der ganze Gehalt solcher Sätze ist dem alten Morgenlande vor Dareios völlig fremd. „Du der du später König sein wirst, vor den Lügnern hüte dich sehr! Einen Mann, der ein Lügner ist, bestrafe streng, wenn du so denkst: Mein Land soll unversehrt sein!" Dazu: „Diese Länder die mir zufielen, nach dem Willen Ahuramazdas wurden sie mir untertänig, sie brachten mir Tribut. Was ihnen von mir gesagt wurde bei Tage und bei Nacht, das taten sie." Das sind fast die Worte des Hauptmanns von Kapernaum, das Wunder des Gehorsams: „Ich bin ein Knecht der Obrigkeit untertan, und habe unter mir Kriegsknechte, und wenn ich zu einem sage, gehe hin, so gehet er, und zum andern komme her, so kommet er" — Und die andern Worte: „Mein Reich soll unversehrt sein!" erinnern merkwürdig an Worte, die sich in der Legende des Anbanini mehrfach wiederholen, die der unglückliche König zu sich spricht, in dessen Land Anbanini mit seinen Heeren von Ungeheuern eingefallen ist: „Ich ein König, der sein Land nicht unversehrt erhalten kann! — ich ein Hirte, der seine Herde nicht unversehrt erhalten kann!"/24/ — Nach der

Abb. 9. Dareios' Krone

Brutalität, dem Eigenlob, der Bigotterie und der Gefühlsroheit der assyrischen Königsinschriften, sind Inschriften wie die des Dareios eine wahre Erlösung. Eine neue Gedankenwelt wird hier am Tor von Asien verkündet. Erst fast dreihundert Jahre später dringt durch Iran an unseren Denkmalen vorbei nach Syrien, Ägypten und Kyrene, nach Makedonien und Epirus zogen, zu den Herrschern aller Staaten, die auf dem Boden des Reichs Alexanders des Großen entstanden waren.

wieder aus Asien herüber eine ähnliche Stimme: es sind die Erlasse des großen Asoka, des Kaisers von Indien, der den Buddhismus annahm und dessen Missionare von Indien nach Gandhāra, Kashmīr, und

Die Inschrift erklärt auch das Bild, es ist der Triumph Dareios' über die neun Lügenkönige, Tafel X. /25/

Der König steht da, den linken Fuß auf den am Boden liegenden Gaumāta setzend. Die Rechte hat er in abwehrender, Gnade verweigernder Gebärde gegen die besiegten Feinde erhoben. Die Linke hält, ihn auf den Boden stützend, den Bogen, die volkstümliche Waffe der Iranier. Er trägt langes, auf die Schultern herabfallendes Haupthaar, anders als später in Persepolis, und einen sehr langen, wohlgepflegten und gekräuselten Bart, wie die Könige von Assur. Auf dem Haupte trägt er, wieder anders als später in Persepolis, die Krone von Iran, *Abb. 9.* /26/ Sie ist ein Reif mit einem Muster von Rosetten in Kreisen, diese an den Berührungspunkten durch eine Heftung zusammengehalten und von einem pfeilartigen Gebilde durchkreuzt. Oder man kann das als dreispältige Lotosblüten fassen, die nach oben und unten symmetrisch verdoppelt sind und deren äußere Zipfel zu Kreisen sich zusammenschließen. Dies Ornament ist beiderseits von einer linearen Kante eingefaßt. Auf dem Reif sitzen Zinnen, etwas niedriger als der Reif, von denen 7 ganze und 2 halbe in der Seitenansicht erscheinen. Diese Beschreibung ist etwas breit, weil die Kronen von Iran noch wiederholt von Bedeutung werden.

Den Großkönig begleiten zwei seiner ebenbürtigen Großen, der Bogen- und der Lanzenträger. Diese gehören zu den höchsten Reichsbeamten. Der Lanzenträger ist sicher der auch auf Dareios' Grabdenkmal dargestellte und dort inschriftlich benannte Gaubaruva (Gobryas), Sohn des Marduniya (Mardonios) aus dem Clan der Patiskhorier, einer der Sieben Genossen, die den Magier umbrachten. Anstatt des Bogenträgers steht auf dem Grabdenkmal der Streitaxtträger Aspatchina (Aspathines), der nicht zu den Sieben gehört, der aber nach Herodot mit Gobryas durch Otanes, den Vater der Phaidyme, der Gemahlin des Kambyses und später des falschen Bardiya, als erster in die Beweise für den Betrug des Magiers eingeweiht ward. Entweder ist der Bogenträger hier auch Aspathines, oder ein anderer der Sieben.

Beischriften lassen über die 9 Lügenkönige keinen Zweifel. Unter dem Fuß des Königs liegt der falsche Bardiya, der Magier Gaumāta, auf dem Rücken, in einer Haltung, die der von Annubanini's Feinde gleicht, bis auf den ausgestreckten rechten Unterschenkel. Die Hände hat er, wie jener flehend erhoben. Das steht in völligem Widerspruch zum geschichtlichen Vorgang: die Sieben überfielen den Magier nachts in seinem Palaste und töteten ihn darin; ein um Gnade

Flehen kommt also gar nicht in Frage. Diese Abweichung vom geschichtlichen Vorgang zeigt sehr deutlich die tatsächliche Abhängigkeit des Entwurfes von älteren Bildern, wie dem des Annubanini. Dem Magier folgen stehend, verschieden an Gewand, an Bart- und Haartracht, alle ihrer Abzeichen entledigt, in dürftiger Kleidung, ohne Kopfbedeckung, die Hände auf den Rücken gebunden, alle mit einem Strick um den Hals gefesselt: Athrina, ein Elamit; Nidintu-Bēl, der sich in Babylon als Nebukadnezar, Nabūnāid's Sohn ausgab; Fravartish, ein Meder, der als Khshathrita aus dem Geschlecht des letzten medischen Großkönigs Huvakhshatra (Kyaxares) auftrat; dann der Perser Martiya, der als Ummannish sich zum König von Elam ausrief; ein Sagartier, — ein Teilstamm der Meder —, Tchitrantakhma, ebenfalls von Kyaxares abzustammen vorgebend; Vahyazdāta, ein Perser, der als zweiter falscher Bardiya erschien; Arakha, ein Armenier, ein zweiter falscher Nebukadnezar; und endlich Frāda, der sich in Margush (Marw) zum König aufwarf.

Die letzte, zehnte Gestalt, mit der seltsam spitzen Mütze, ist kein Lügenkönig. Bild und Inschrift sind erst nachträglich gesetzt. Der Name lautet: Skunka, der Sake. Leider ist die Inschrift über den Feldzug gegen diese Saken zu stark zerstört, als daß man mit Sicherheit sagen könnte, welche von den vielen Saken, d. h. der von den Griechen Skythen genannten Völker, gemeint seien. Der Tracht nach, die uns von den Grabreliefs der Achaemeniden bekannt ist, können es entweder die fern im Pāmir zu suchenden spitzmützigen Saken, ap. Sakā Tigrakhaudā, gr. Orthokorybantioi sein, oder aber die europäischen Skythen. Von dem nach griechischer Auffassung mit einem vollen Mißerfolg endenden Feldzuge des Dareios gegen die europäischen Skythen erzählt uns Herodot ausführlich. Dem würde nicht widersprechen, wenn der Feldzug von den Persern als großer Erfolg aufgefaßt und als solcher im Denkmal verherrlicht worden wäre. Tatsächlich scheinen die Reste der Inschrift, die vom Überschreiten des Tigris und dann vom Überschreiten eines Meeres reden, — man denke an das Überschreiten des Bosporus und der Donau —, sich auf den berühmten Feldzug gegen die europäischen Skythen zu beziehen, während von einem Zug gegen die Orthokorybantier keinerlei Kunde zu uns gelangt ist.

Anfang 521 hatten die Sieben Genossen Gaumāta ermordet. Die Riesenaufgabe der Unterwerfung der aufrührerischen Provinzen, die die Inschrift so eindrucksvoll schildert, hat wie Dareios nachdrücklichst betont, nur ein volles Jahr in Anspruch genommen. Im Jahre 517 war Dareios in Ägypten. Vorher beschäftigt ihn eine Expedition nach Indien, bei der in gedanklichem Zusammenhang mit der späteren Erbauung des Suez-Kanales der Indus durch Skylax von Karyanda erforscht wird. 518/17 muß der Bau von Persepolis begonnen sein. 515 fängt der Skythenzug an. Also sind die Jahre 520/19 das genaue Datum des Denkmals.

Es hat nie einen geschichtlichen Augenblick gegeben, wo alle diese besiegten Feinde so vor Dareios standen. Das Bild ist eine sinnbildliche Erfindung, keine epische oder dramatische Darstellung einer wirklichen Handlung. Ein solcher Symbolismus ist tief in der ganzen Weltanschauung begründet, und wir berühren da wieder das Problem des Sinnes dieser Felsdenkmale überhaupt: das Bild soll nicht nur wie die Inschrift, deren öffentliche Verkündung dem Leser ans Herz gelegt wird, des Tatenruhmes Ewigkeit sichern, das Symbol soll auch des dargestellten Triumphes Dauer auf magischem Wege erzwingen: Dies Reich soll unversehrt sein!

Für uns birgt das Bild keine Geheimnisse mehr, seine Sprache ist klar und unmißverständlich.

Doch ist es durchaus nicht immer verstanden worden. Pietro Della Valle, uns bekannt durch Goethe's Beschreibung seines Lebens im *Westöstlichen Diwan*, dachte, für die frühe Zeit — er sah Bīstūn um 1617/18 — merkwürdig gut, an Semiramis als Schöpferin des Dareiosdenkmals, wie einst Ktesias. Der arabische Geograph Ibn Ḥauqal, der um 367 H./977 Chr. schreibt, sagt: „Jemand der es gesehen hat, hat mir berichtet, daß an diesem Berge (nämlich Bahistūn) das Bild einer Schule ist und des Lehrers und der Kinder im Felsen; der Lehrer hat etwas wie einen Stock in der Hand, mit dem er schlägt. Jener sah dort auch eine Küche: Der Koch steht da, die Kochtöpfe sind auf Dreibeine gesetzt, und der Koch hat in der Hand einen Kochlöffel."
Das Bild der Schule ist das Dareios-Relief. Die Küche ist am Berge von Bīstūn nicht erhalten. Aber ihr Sinn ist ohne weiteres deutlich: der Koch ist ein Adorant, der Kochlöffel das Barsombündel, die Kochtöpfe auf Dreifüßen sind Feueraltäre. Genau so ist das Relief an einem der Gräber von Issakāwand. Und mir will scheinen, daß die drollige Beschreibung einfach auf dieses, mit Verwechslung des Ortes, wenn nicht auf den Felsblock mit dem betenden Parther zu beziehen ist. /27/
Die Komik, die Ruhmestaten des großen Dareios für das Bild einer Schule und des Lehrers mit dem baculum in der Hand zu halten, wird wesentlich gemildert, wenn wir hören, was um 1805/06 der französische General Gardanne, der Gesandte, den die französische Republik und Napoleon an Fatḥ ʿAlī Shāh zur Bekämpfung der Russen in Georgien, der Briten in Indien schickten, von dem Relief sagt; er erklärte es als Darstellung des Heilandes und der Zwölf Apostel, das Ahuramazda-Zeichen als Kreuz. Viel näher kamen der Wahrheit Sir Robert Ker Porter, 1817—20, der eine Anspielung auf die babylonische Gefangenschaft der Juden, und Lord George Keppel, 1824, der die Fürbitte Esthers vor Ahasverus für die Juden zu erkennen meinte. Beide hatten den Athrina irrig für eine weibliche Gestalt angesehen, hatten aber richtig auf den achaemenidischen Charakter des Ganzen geschlossen. /28/
In allen Dingen knüpft das Dareios-Denkmal an die älteren Denkmale, die wir betrachtet haben, an. Nicht nur daß das Handwerk der Felsbearbeitung fortlebt, daß etwa das Ahuramazda-Symbol, das über dem Könige schwebt, aus der Sonnenscheibe von Ṣaḥna abgeleitet ist: Der ganze Vorwurf des Bildes ist ja unverkennbar von dem Relief des Annubanini abhängig. Die Haltung der Königsgestalten stimmt genau überein; nur die abwehrende, Gnade versagende Gebärde der Rechten des Dareios ist neu. Der Innina des Annubanini entspricht das Ahuramazda-Symbol in Bīstūn. Und selbst die Zahl der neun besiegten Feinde ist die gleiche, da die zehnte Gestalt erst ein Nachtrag ist. Es ist, als hätte ein altes Sagenmotiv das Bild beeinflußt, oder als hätte sich hier eine der seltsamen Wiederholungen geschichtlicher Vorgänge ereignet, die in Iran tatsächlich mehrmals vorgekommen sind.
Wenn der Vorwurf des Dareios-Reliefs deutlich in Anlehnung an das Annubanini-Relief geschaffen ist, also eine alteinheimische Überlieferung fortgeführt wurde, so zeigt ein Vergleich mit einem assyrischen und einem babylonischen Bildnis, daß der Stil, die Erscheinungsform der achaemenidischen Kunst, dem großen Zeitabstande gemäß aus andern Quellen fließt.
Das assyrische Relief, Tafel XI l., das wir zum Vergleich mit der Gestalt des Dareios heranziehen, stellt Asurnāṣirpal III. dar (884—859 v. Chr.); es befindet sich in der Vorderasiatischen Abteilung der Berliner Museen. Der Babylonier ist Merodachbaladan II. (715 v. Chr.) von der Belehnungsurkunde des Berliner Museums, Tafel XI r. Bei dem Vergleich ist zu beachten, daß

die Aufnahme des Dareios-Reliefs eine Fernaufnahme aus großer Entfernung, aber immer noch mit sehr schrägem Winkel und daher starker Verkürzung ist, und daß also Gestalten und Köpfe in Wahrheit viel schlanker sind, als auf der Tafel X. Man kann sie selbst besonders schlank nennen. Man muß sich ferner klar machen, daß zeitlich Kyros' und Dareios' Achaemenidenreich das neubabylonische Reich Nebukadnezars, Nabunāids und Belsazars ablöst, wie zuvor Kyaxares' Mederreich das Reich Sardanapals von Ninive, daß also zwischen dem Ende des assyrischen Reichs und seiner Kunst und zwischen dem Dareios-Relief ein Zeitraum von 150 Jahren und der Raumabstand des medischen Reiches liegt. Man müßte also erwarten, daß die achaemenidische Kunst an die neubabylonische anknüpft.

Eine eindringende stilistische Zergliederung, die weit über den Rahmen dieses Buches hinausgehen würde, zeigt aber, daß die Beziehungen von Persis zu Assyrien engere sind, als zu Babylonien. Die drei Köpfe Dareios', Merodachbaladans und Asurnāṣirpals sind hierfür keine schlechten Bespiele. Wenn die achaemenidische Bildhauerei der assyrischen trotz des zeitlichen und räumlichen Abstandes näher verwandt ist, als der babylonischen, so ist das allein durch die Annahme zu erklären, daß sie nur die Erbin der uns bis heute in Denkmälern unbekannten, aber sicher irgendwo begrabenen medischen Kunst war. Die medische Kunst muß alle Eigentümlichkeiten der achaemenidischen bereits vorgebildet haben, und bei ihr ist es naturgemäß, wenn sie an die assyrische anknüpft. Und wiederum lehrt ein tieferes Eindringen, daß die assyrische Kunst hier nur eintritt, als ein gut bekannter Zweig, für die weitere Familie der Kunst, die sich über Kleinasien und Nordmesopotamien, vor allem aber auch über das urartaeische Armenien erstreckte. Die Kunst dieser Völker, mit denen die Meder bei ihrem ersten Seßhaftwerden auf iranischem Boden in enge Berührung traten, hat auf die medische Kunst den entscheidenden Einfluß geübt. Das zeigen uns die Denkmale der Achaemeniden. /29/

So bedeutet Dareios' Denkmal von Bīstūn für die Geschichte der Kunst, daß hier eine starke Strömung von Nordwesten her nach Südosten läuft. Sie ist es, die Pasargadae und Persepolis geschaffen hat. Und sie ist weithin fühlbar geworden: in der ersten Steinbildhauerei der zentralindischen Schule sehen wir in der dargestellten Holzarchitektur und unter den Typen der Menschen und Tiere eine ganze Anzahl von achaemenidischen Elementen, so daß man vom „Persischen Stil der zentralindischen Skulpturschule" spricht. Auch in China stammen die ersten bisher bekannten Reste der Felsarchitektur, des Quaderbaus und der Bildhauerei in Stein, alle zugleich erst aus der Zeit der beiden Han-Dynastien, 202 v. — 8 n. Chr., und 25 — 220 n. Chr. Früher hielt man diese Kunst für ganz bodenständig und unabhängig. Je mehr von ihr in neuester Zeit bekannt wird, um so mehr werden die Beziehungen in den Formen der Baukunst, in den Bauweisen, in den Typen der Misch- und Fabeltiere gerade mit der vom achaemenidischen Persien beeinflußten zentralindischen Skulpturschule bemerkbar. So rollt diese Woge von West nach Ost, vom Mittelmeer bis zum Gestade des Stillen Ozeans. /30/ Eine Gegenbewegung hat es zunächst nicht gegeben. Denn schon seit dem 6ten Jahrhundert hatte die griechische Kunst eine Höhenstufe erreicht auf der ihre Überlegenheit über alle morgenländische Kunst entschieden und für lange Zeit hinaus unerschütterlich war.

Denkmäler altpersischer Bildhauerei außerhalb der Königsstädte Pasargadae, Persepolis, Susa und Agbatana, — auch Babylon kann man dazu zählen — gehören zu den größten Seltenheiten.

Aber das unvergeßliche Museum von Konstantinopel besitzt einige solche Werke, die ich dank der Freundschaft Sr. Exzellenz Dr. Halil Edhem Bey's hier veröffentlichen kann. Tafeln XII, XIII und XIV u.

Das erste von ihnen ist im August 1907 im Dorfe Erghili, 25 km SSO von Panderma am Marmara-Meere gefunden. 31 Es ist ein Block aus prokonnesischem Marmor von etwa 2,18 m Länge. Der Bildstreifen hat 0,68 m Höhe; die Relieftiefe beträgt nur 8 mm. Ein Perlstab schließt den Block oben ab. Tafel XII u. XIII u.

Die Hauptseite zeigt einen Zug dreier auf Maultieren reitender Frauen. Die Tiere haben Sattel unter Schabrake, aber weder Vorder- noch Zaumzeug. Die Zügel waren sicher gemalt, da die Handhaltung der Frauen sie erfordert. Das Maultiertum ist in der Kopfhaltung, den Nüstern, vor allem in den eselhaften Beinen und den Schweifen verdeutlicht. Die Reiterinnen sitzen im Frauensitz. Gekleidet sind sie in ein langes, enges Gewand und einen Umhang, der vom Kopf zu den Knöcheln herabfällt. Eigentlich eine ganz moderne, morgenländische Frauentracht. Die Haltung der Hände wechselt etwas, wohl nur um eine völlige Eintönigkeit zu vermeiden. Die erste und und dritte Reiterin haben einen Führer zu Fuß. Er trägt Ärmelrock, lange Hosen und Schuhe: Die mit Beischriften versehenen Völkerdarstellungen von Dareios' Grab in Naqsh i Rustam zeigen, daß das Meder sind. Daher finden wir auch den Baschlik bei ihnen wieder, den der Meder vom Kel i Dāūd trug.

Die linke Schmalseite des Blockes, Tafel XIII u. r., zeigt gerade noch Kopf, Brust und Fuß eines schreitenden Pferdes. Die Mähne ist wie bei den Maultieren geschnitten, ein Artunterschied zwischen Pferd und Maultier aber ist die beigezäumte Haltung und die frisierte Chiprine des Pferdekopfes. Die rechte Schmalseite, Tafel XIII u. l., zeigt Krupe und Hinterhand von drei nebeneinander schreitenden Pferden. Die Pferdeart geht aus dem langhaarigen Schweif hervor. Man sieht auch noch die Satteldecke und den Rücken einer reitenden Gestalt, dem Umhang nach einer Frau.

Der Sinn der Darstellung ist darnach kaum zu deuten. Der Zug der Frauen, die wohl auf einem Marsche begriffen sind, setzte sich offenbar auf vier Seiten eines aus Quadern und Platten gemauerten, vierkantigen Denkmals fort. Da neben Maultieren Pferde vorkommen, so mögen auch männliche Reiter aufgetreten sein. Ein wichtiges Stilmerkmal ist die fast unveränderte Wiederholung der Reiterinnen. Die Belebung durch etwas wechselnde Handhaltung der Frauen und kaum merklich abweichende Kopfhaltung der Pferde, fällt kaum ins Gewicht. Das aber ist typisch achaemenidisch. Wir haben schon den Zug der 9 Gefangenen auf dem Dareios-Denkmal von Bīstūn betrachtet. Die Tributzüge und Heerscharen, die Völker des Reichs an den Thronen, die treppensteigenden Diener von Persepolis, die Leibwachen von Susa sind alles Beispiele dieser Behandlung der menschlichen Gestalt als bloßen Einzelgliedes in einem großem, ornamental und unendlich wiederholten Rhythmus. /32/ Das ist ungriechisch.

Ist die Auffassung, daß der Zug sich fortsetzte und auch Männer in ihm auftraten, richtig, so gehört vielleicht ein zweites Stück zu demselben Denkmal; wenn nicht, so zu einem ganz ähnlichen, und es würde dann — erst recht belangvoll — sich um kein vereinzeltes, sondern um ein typisches Denkmal handeln. Das Bruchstück, Tafel XIII o., wurde ebenfalls dicht bei Erghili gefunden. Es mißt 1,21 m Länge und 0,54 m Höhe. Man sieht Reiter nach rechts, der

vordere auf einem Hengst, hinter ihm zwei nebeneinander. Dieses Paar erscheint wie zwei mit geringer Verschiebung aufeinander gelegte Umrißzeichnungen. Es ist das ein zweites Stilmerkmal der altpersischen Kunst und begegnete schon bei der rechten Schmalseite des ersten Blockes; dort sah man zu den drei Pferden seltsamer Weise nur den Umriß einer einzigen Frau. Die hellenische Kunst findet sich im 6. Jahrhundert auch noch oft so mit der Aufgabe des räumlichen Hintereinander im Flachbilde ab. Die persische erst recht. Und bemerkenswert ist, daß auch die chinesische Kunst der westlichen Han-Dynastie, 202 v. Chr. – 8 n. Chr., in der die ersten Bildhauereien in Stein auftreten, genau so arbeitet.

Die Übereinstimmung in Stil und Stoff zwischen beiden Blöcken geht sehr weit. Die Pferde haben die gleichen geschnittenen Mähnen, ihre Chiprinen sind nicht zu erkennen, die Schweife sind in persischer Mode geknotet. Die gleiche Pferdefrisur werden wir in Persien tausend Jahre später wieder finden. Die Reiter tragen medischen Faltenrock und lange Hose, darüber den Pelzmantel, die Fleischseite der Felle nach außen, die Ärmel leer herabhängend, vielleicht überhaupt gar keine Röhrenärmel, sondern nur Lappen; nur wo der Pelz vorn offen ist, zeigt sich die Haarseite der Felle. Für die ganze Tracht kann man unter den heutigen Trachten der Perser und Kurden leicht genaue Entsprechungen nachweisen.

Beide Flachbilder sind nicht graeco-persische, sondern echt persisch-achaemenidische Arbeiten. Ihre Zeit würde ich an die Wende des 6. zum 5. Jhdt. setzen. Und ihr Ursprungsort kann nur das in nächster Nähe des Fundortes Erghili zu suchende Daskyleion, der Sitz der achaemenidischen Satrapen von Phrygien gewesen sein.

Die Vorderasiatische Abteilung der Museen zu Berlin besitzt ein seltenes und kostbares Stück in einer silbernen Statuette, VA. 4852, von voll gegossener und dann ciselierter Arbeit. Tafel XV u. Solche Werke der Kleinkunst in edlem Metall gibt es aus altpersischer Zeit vor allem aus zwei Schatzfunden, nämlich dem romantischen, im Kāfirnighān bei Kubādiān gefundenen und ins Britische Museum gelangten Oxus-Schatze, und aus einem achaemenidischen Grabfund in Susa, jetzt im Louvre. Dem Berliner Figürchen am nächsten steht eine ebenfalls voll gegossene Statuette, die Alexander Cunningham schon beschrieben hat. /33/

Die Berliner Statuette stellt einen Mann dar, bekleidet mit faltigen Hosen, weiten Rock, Strick um die Hüften, mit umgehängten Pelz, der hier auch die Fellnähte an Schulter und Arm deutlich zeigt, und den Besatzstreifen vorn. Der Pelz hat einen kapuzenhaften Kragen, und eine Fibel, die ihn auf der Brust hielt. Genau derselbe Schnitt des Pelzes aus sämisch gegerbten Fellen, Fleischseite nach außen und schön voll gelber Seide bestickt, wird noch heute in Bukhāra gefertigt und weit über das Morgenland verbreitet. Auf dem Kopf trägt der Mann den Baschlik, die *kyrbasia*, die die Griechen, nach dieser Darstellung sehr ansprechend, als Hahnenkamm übersetzen. Die ganze Tracht entspricht genau der der Reiter, und wir haben sie nun schon mehrmals als medisch bezeichnet. Der Mann ist also Meder, und die Arbeit ist eine iranische aus der Achaemenidenzeit.

Dem besseren Verständnis des Stiles und der Trachten diene Tafel XVI. Ihre mittlere Abbildung zeigt zwei Iranier. Der Block, VA Nr. 2987 der Vorderasiatischen Abteilung der Museen zu Berlin, stammt aus Persepolis. Er kann nur ein Teil der großen Tributzüge sein, von denen es vier dort gibt: am *tatchara* des Dareios, am Palast, *hadish*, des Xerxes, an der Frei-

treppe des großen Apadāna des Xerxes und am Palast, *ustashana*, Artaxerxes' III. /34/ Da alle diese wichtigsten der Bildwerke von Persepolis sehr mangelhaft aufgenommen sind, ist es nicht erkennbar, zu welchem unser Stück gehören mag. So weit die Aufnahmen reichen, ist weder in den Tributzügen, noch unter den des Reiches Völkerschaften darstellenden Thronträgern der Paläste und der Gräber ein solches Volk vertreten. Nach Haar- und Barttracht und nach der Kopfbedeckung aber gehören sie zu der sakischen Gruppe wie die Sogder, Khwarizmer, amyrgischen, spitzmützigen und transeuxinischen Saken und die Skudra.

Ein schneller Blick über die drei Bilder lehrt, daß die Gesichtszüge der drei verschiedenen Völker n i c h t verschieden dargestellt sind. Das ist nur der Fall, wenn ganz abweichende Rassen, wie etwa Neger dargestellt werden. Im übrigen wird die Art nur durch Haar- und Barttracht, und durch die Kleidung unterschieden. In der Darstellung der Haare wird dabei eine bemerkenswerte Fertigkeit erreicht. Wenn also nicht einmal die Volkstypen unterschieden werden, so ist erst recht in dieser Kunst noch kein Platz für irgend welche Strebungen, das Gesicht einer Einzelperson, und sei es eines Königs, etwa als Porträt aufzufassen.

Der Kopf zur Linken, Tafel XVI l., stammt ebenfalls aus Persepolis und ist wie jene Saken, seit vielen Jahren im Besitz der Vorderasiatischen Abteilung VA Nr. 212. Auch seine genaue Herkunft läßt sich diesmal mit Sicherheit ermitteln: er stammt entweder vom Tatchara des Dareios oder vom Hadisch des Xerxes. Dargestellt ist ein Palastdiener, der wie viele andere, eine Treppe hinansteigt, beschäftigt mit der Vorbereitung eines feierlichen Gastmahls; unser Mann trägt auf einem Brett einen Weinschlauch. Der medische oder überhaupt iranische Baschlik ist in etwas andrer Weise um den Kopf geschlungen, als sonst, sein einer Zipfel hängt über die Schulter herab.

Der rechte Kopf, Tafel XVI r., gehört einem persischen Bogenschützen an, in persischem Faltengewand und mit persischer, geriefelter Tiara auf dem Haupt. Kennzeichnend ist die Haartracht: unter dem Rand der steifen Filzmütze quillt das etwas starre Haar in einem starken Schopf, der durch sorgfältiges Kämmen so gewöhnt wird, hervor. Mit Ausnahme des Dareiosdenkmals von Bīstūn ist diese Haartracht die in der Kunst von Persepolis und Susa allein bei Persern, Medern und Susiern übliche. Die Grabreliefs, denen wir die Bestimmung der verschiedenen Völkerschaften danken, da trotz der Zerstörung des größeren Teils ihrer Beischriften die Völkerlisten der Inschrift und die Worte: „Wenn Du nun denkst: Wie vielfach waren jene Länder, die der König Dareios besaß, so betrachte das Bild derer, die meinen Thron tragen, dann wirst du sie erkennen!“ keinen Zweifel mehr lassen, die Grabreliefs zeigen auch die Parthava im westlichen Khorāsān, die Haraiva in Herāt, die Bākhtrish in Baktrien, die Zranka in Sīstān, die Harakhvatish im südlichen Afghānistān, ja auch die indischen Völker der Sattagyden, Gandāra und Hindu mit der gleichen Haartracht. Wer in der altpersischen Kunst seit Persepolis mit anderem Haar dargestellt wird, gehört also nicht zu den Iraniern. Die gleiche Tracht lebt aber auch heute noch unverändert, und zwar bei fast allen iranischen Kurden und bei vielen Persern. Unter der hohen Filzmütze, der *kulāh*, steckt immer der Kamm, mit dem man sie alle Augenblicke ihre schöne Frisur pflegen sieht. Der Kamm ist daher auch auf den kurdischen Grabmälern das Symbol des Mannes, nicht etwa der Frau. In Aussehen und Trachten sind ja überhaupt die Kurden vor allen die lebende Erläuterung der achaemenidischen Denkmale. Auch in ihren Häusern lebt das alte medische Haus, wie wir sahen.

Ist diese Haartracht seit dem fünften Jahrhundert v. Chr. dritthalb Jahrtausende unverändert geblieben, so wird man auch in dem Köpfchen, das Tafel XVI o. in Vorder- und Seitenansicht, in natürlicher Größe zeigt, einen Iranier erkennen müssen. Damit aber gewinnt dieses Köpfchen eine ungewöhnliche Bedeutung: Ich habe es persönlich auf einer Reise am Euphrat in dem kleinen, auf einem alten Ruinenhügel liegenden Dörfchen Ishāra gefunden. Der Hügel ist durch einen gleichzeitig gemachten Tontafel-Fund als das alte Tirqa, die Hauptstadt des bis zur Wende des III. zum II. Jahrtausends v. Chr. blühenden, semitischen Reiches von Hana und Mari bestimmt. Eine ganze Reihe bei derselben Gelegenheit erworbener Kleinfunde aus diesem Hügel entstammen sämtlich dieser sehr alten Zeit. /35/ Das Köpfchen ist aus Alabaster. Das ovale Gesicht, leider abgerieben, läßt deutlich sehen, daß die Augen aus anderem Stoff, sicher aus bunten, das Weiße und die Iris bezeichnenden Steinen eingesetzt waren. Ferner sind die Augenbraunen eine Rille, also hatten auch sie eine Einlage, nämlich aus Kupferdraht, und daraus ist zu folgern, daß auch die Wimpern durch Kupferdraht bezeichnet waren. Endlich sieht man Durchbohrungen der Ohrläppchen: diese trugen also einst Ohrringe aus Edelmetall. So gehörte das Köpfchen zu einer Statuette aus vielerlei kostbaren Stoffen und war ein kleines Schatzstück. Aber alles dies ist kennzeichnend für die sumerisch-semitische Kunst des alten Babylonien, aus der Zeit um oder noch vor 2000 v. Chr.

Nun trägt diese so alte Statuette die kennzeichnende iranische Haartracht, die bei keinem der sonst in Vorderasien sitzenden Völkern vorkommt, und ist sicher als Iranier anzusprechen. Aus geschichtlichen und literarischen Quellen ist uns bisher das Vorkommen der Iranier in so hohem Altertum in Vorderasien noch nicht bekannt. Sie treten erst gut 500 Jahre später auf. Daher wird man in diesem kleinen Köpfchen ein Beweisstück dafür erblicken, daß unsere geschichtliche Kenntnis auf diesem Gebiet noch täglich grundlegende Erweiterungen erfahren kann.

Nach der Betrachtung dieser Kunstwerke besteht über die Opferhandlung, die auf dem Relief Tafel XV r. abgebildet ist, kein Zweifel mehr. Dies Stück wurde in Erghili gekauft, als jene anderen Werke in das Museum nach Konstantinopel überführt wurden. Es war in die gleiche mittelalterliche Mauer verbaut, in welcher der Zug der reitenden Frauen eingemauert war. Es wird heut im Konstantinopeler Museum aufbewahrt. Der Stein ist Prokonnes-Marmor; die Höhe mißt 0,67, die Breite 0,50 m. /36/

Ein älterer und hinter oder rechts von ihm ein jüngerer Mann, genau in der Tracht der Berliner Silberstatuette, also in langen Hosen, faltigem Rock, den Pelzmantel umgehängt, den Baschlik auf dem Kopf, stehen da in der Haltung des Beters vom Kel i Dāūd, Meder wie jener. Die Zipfel des Baschliks verhüllen den Mund, die Linken halten das Barsom-Bündel, während die Rechten betend erhoben sind. Vor den Betern liegen ein Rinder- und ein Widderkopf auf einer geschichteten Unterlage. Das ist ihr Opfer.

Herodot sagt Buch I., 131—32: „Die Perser machen weder Altäre, noch zünden sie Opfer an, wenn sie opfern wollen. Sie gebrauchen keine Libationen, keine Flöten, keine Binden, keine Gerstenkörner. Wie jeder von ihnen opfern will, so führt er sein Opfertier auf einen reinen Ort, und ruft den Gott an, seine Tiara bekränzt mit Myrthen am liebsten. Der Opferer darf nicht für sich allein um Gutes flehen, sondern er muß Wohlergehen für alle Perser und ihren König erbitten; denn unter allen Persern ist er ja inbegriffen. Er zerlegt dann das Opfer in Stücke und

kocht das Fleisch, nimmt die zartesten Kräuter, am liebsten Klee, und legt alles Fleisch darauf. Wenn er das besorgt hat, tritt ein Magier neben ihn und stimmt die Theogonie an, die jene den Opfergesang nennen. Ohne Magier ist es bei ihnen nicht Brauch zu opfern. Nach einer kurzen Weile trägt der Opferer das Fleisch fort und verwendet es nach Belieben.

Strabon sagt, Buch XV p. 732–33: „Die Perser opfern an einem reinen Orte, nach Gebet, das Opfertier heranführend. Nachdem der das Opfer darbringende Magier das Fleisch verteilt hat, gehen sie es mitnehmend davon, ohne den Göttern ein Stück übrig zu lassen. Denn der Gott bedarf nach ihrer Auffassung nur der Seele des Opfers, weiter nichts. Indes behaupten einige, sie legten doch ein klein wenig von der Fetthaut auf das Feuer. — Dem Feuer und dem Wasser opfern sie anders: Dem Feuer indem sie entrindetes, trockenes Holz hinlegen und Fett oben darauf tun; dann zünden sie es, Oel zugießend an, blasen aber nicht etwa mit dem Munde, sondern anfachen es nur mit dem Fächer. Wer Feuer anbläst, Totes oder Kot hinauftut, muß sterben. Dem Wasser opfern sie, wenn sie an einen Teich, Fluß oder Quelle kommen, indem sie eine Grube graben und dahinein schlachten. Dabei haben sie acht, nicht etwa die Nähe des Wassers zu beflecken und es zu verunreinigen. Dann legen die Magier das Fleisch auf Myrthen- und Lorbeerzweige, zünden sie mit dünnen Zweigen an und singen, indem sie dabei eine Mischung von Oel, Milch und Honig ausgießen, aber nicht etwa auf das Wasser oder Feuer, sondern auf den Boden. Die Opfergesänge machen sie sehr lange, und halten unterdes ein Bündel von Myrthen- und Lorbeerzweigen in der Hand." – In Kappadokien, wo der Feuerdienst besonders fest wurzelte, feiern die Magier den Gottesdienst in den Feuertempeln und „singen etwa eine Stunde vor dem Feuer, das Stabbündel in der Hand, Tiaren von Filz auf dem Haupt, die beiderseits über die Kinnbacken herabreichen bis zur Verhüllung der Lippen". –

Diese Schilderungen erläutern das Bild völlig. Man könnte höchstens zweifeln, ob die Unterlage der Opferstücke die Reiser von Myrthen und Lorbeer seien, oder ob gar kein Brandopfer gemeint sei und die geschichtete Unterlage große Brodfladen vorstelle, wie sie heute in Persien gebacken werden.

Den linken Rand des Bruchstückes nimmt der Rahmen einer Tür ein. Er hat einen Pfosten von drei Fascien und einem Kantenprofil; der Türsturz ist ebenso gegliedert. Die Tür hat darauf einen Aufsatz, der seitlich konsolenartig auslädt, und oben ein Wellenprofil hat. Diese Art Türrahmen ist kennzeichnend für die älteste Zeitspanne der achaemenidischen Baukunst. Er kommt vor am Grabe Kyros', an dem Zindān genannten Grabturm von Pasargadae, und an der sog. Ka'ba i Zardusht, der Kaaba des Zarathustra, einem Grabturm vor den Felsgräbern von Naqsh i Rustam. Das gleiche besondere Türprofil kommt weiter an den Felskammern von Syrt in Pamphylien und den Bauten von Sillyon in Pisidien vor, die ebenfalls dadurch als Werke achaemenidischer Art gekennzeichnet werden. /37/ In Persepolis hingegen tritt es nicht mehr auf, sondern ist dort ganz durch die aegyptisierende, gefiederte Hohlkehle ersetzt. Die Kunstform ist zugleich eine Bauweise, die damit verdrängt ist. Diese Türform spricht also für persischen Ursprung und möglichst hohes Alter des Opferbildes. Dennoch ist das kein persisches, sondern ein hellenisches Werk in persischer Art von der Wende des 5. zum 4. Jahrhundert. Und die echt persischen Züge werden durch eine persische Vorlage hervorgebracht sein.

Das Verhältnis zwischen achaemenidischer und hellenischer Kunst wird meist nur vom Gesichts-

winkel der griechischen aus betrachtet. Man weist darauf hin, daß die Perserkönige Statuen wie die Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton des Antenor, die Artemis von Brauron, den Apollon von Kanachos aus Didyma entführt und in ihren Hauptstädten aufgestellt, und daß griechische oder halbgriechische Künstler wie ein Telephanes von Phokaia, ein Lyder Pythios für sie gearbeitet haben. Dazu die Tatsache, daß die ionische Kunst der Zeit von Pasargadae und Persepolis, also von der Mitte des 6. zur Mitte des 5. Jahrhunderts, an innerem Wert und äußerem Können die achaemedische Kunst längst überflügelt habe. Das alles ist richtig und doch wäre die Folgerung der Abhängigkeit und wesentlichen Beeinflussung der achaemenidischen Bildhauerei durch die hellenische eine einseitig gesehene und falsche.

Man könnte zu diesen Nachrichten noch die morgenländische bei Hamza von Isfahān stellen, Hūmāi, die ihm ja als Erbauerin von Persepolis gilt, habe rhomaeische Arbeiter an ihren Bauten arbeiten lassen. Indes ist das nichts als ein Schaffen der Vergangenheit nach dem Bilde der Gegenwart; denn diese Nachricht stammt aus einer Gestalt des sasanidischen Königsbuches und wirft das Bild der sasanidischen Zustände einfach in die sagenhafte Vergangenheit zurück. Die Sasaniden ließen in der Tat ihre großen Ingenieur- und Kunstbauten von römischen Kriegsgefangenen oder teuer belohnten Baumeistern erbauen.

Auch die Stelle bei Diodor I. 46, über die Verwendung ägyptischer Künstler ist von keinem Belang. Sie entstammt der Schilderung und Geschichte von Theben, die voll ist des eifersüchtigsten Lokalpatriotismus. Sie gibt die priesterliche, parteiische Überlieferung von der Verbrennung und Plünderung der Tempel Thebens durch Kambyses, durchaus nicht glaubwürdig, und fügt hinzu: „Eben damals haben die Perser, weil sie diese Schätze nach Asien mitgenommen und auch Künstler aus Ägypten geholt haben, jene berühmten Paläste in Persepolis und Susa und in Medien gebaut.“ Zur Erklärung der ägyptisierenden Hohlkehlen an den Palasttüren, der geflügelten Sonnenscheiben auf den Baldachinen gebrauchen wir diese ägyptischen Handwerker nicht. Diese Elemente gehören zum Handwerkszeug der Kunst dieser Zeit, die im wesentlichen von der aramäischen Bevölkerungsschicht getragen wird, und vollkommen der im ganzen Reich geltenden aramäischen Verkehrssprache entspricht. Handwerk, Grundsätze des Entwurfs, Stoffe und Vortragsweisen der achaemedischen Kunst sind nicht ägyptisch beeinflußt.

Sicher haben Handwerker der verschiedensten Herkunft an den Bauten und Bildhauereien der Großkönige mitgewirkt. Und es ist wahrscheinlich, daß diese genau wie später unter den Umayyaden und ersten Abbasiden aus allen Provinzen des Reichs auf dem Wege der Leiturgie herbei geschafft wurden. Das heißt, es gingen Erlasse an die Satrapen, aus ihren Ländern Handwerker und Baustoffe gegen Bezahlung, aber in Frohn, zu liefern. So ist auch wohl die tendenzhaft entstellte Nachricht der ägyptischen Priester bei Diodor zu verstehen. Auf diese Weise erklärt sich etwas sehr Merkwürdiges: Die achaemenidische Kunst lebt allein an den Königssitzen, vielleicht an denen der großen Satrapen. Wir haben ihre Zeugen aus Pasargadae, Persepolis, Susa, Agbatana, Babylon. Vielleicht darf man Daskyleion hier erwähnen. Aber sonst ist bisher von achaemenidischer Baukunst und Bildhauerei nichts bekannt geworden. Und sie sind auch sonst kaum vorstellbar. Die Reste von Werken der Perserzeit in Ionien, im inneren Kleinasien, in Syrien und Ägypten sind anders; in ihnen setzt sich die Überlieferung der betreffenden Provinzen fort, und nur gewisse Eigentümlichkeiten sind Anzeichen der Gleichzeitigkeit. Die

eigentlich achaemenidische Kunst ist in so hohem Maße eine königliche und also künstliche Schöpfung, daß sie garnicht als allgemeine Volkskunst gedacht werden kann. Man sollte also auch von achaemenidischer, nicht von altpersischer Kunst sprechen.

Ich möchte hier wiederholen, was ich vor etwa zwölf Jahren in den „Iranischen Felsreliefs" ausgesprochen habe: „Wenn überhaupt äußerliche Beziehungen der persischen Reliefs, etwa im Faltenwurf, zu griechischen Denkmälern beobachtet werden können, so kann sich das nur auf den altionischen Kunstkreis beziehen, der uns vorwiegend aus Ephesos, vom Artemision her bekannt ist, und dessen eigentliche Heimat wir in Milet suchen. Ein genaueres Eingehen auf diese Beziehungen ergibt aber überzeugend, daß alle Ähnlichkeit in nichts besteht, als in einer gewissen gleichmäßigen Höhe der technischen Fähigkeit, die in den allgemeinen Kulturbedingungen des großen Reichs genügend begründet ist.

Die achaemenidische Skulptur ist im Gegensatz zur griechischen, die auf ganz anderem Boden erwachsen ist, durchaus die letzte, jüngste und abschließende Entwicklungsstufe der Kunst des alten Morgenlandes, auf deren vorgeschriebenen Richtungslinien fortschreitend sie Abschließendes und Eigenes geschaffen hat. Für das abendländische Altertum hat sie so gut wie keine Bedeutung gehabt, so wenig und vielleicht noch weniger als es die späte assyrische und neubabylonische Kunst je gehabt haben. Für das Fortlaufen der Entwicklung, deren Erkenntnis die Kunstwissenschaft erstrebt, liegt ihre Bedeutung darin, daß sie die Überlieferung des alten vorderasiatischen Morgenlandes, das im Abendlande dem Griechentume völlig unterlegen war, in den morgenländischen Hellenismus hinüberrettete, und so die mit dem Hellenismus allmählich beginnende, gewaltige Rückwirkung des Morgenlandes gegen das Abendland ermöglichte. Von diesem Standpunkte aus, der eines der größten Probleme der Kunstgeschichte umfaßt, müssen wir uns mit der achaemenidischen Kunst befassen."

HELLENISTISCHES

Um die Bedeutung der Eroberung des Morgenlandes durch Alexander d. Gr. zu begreifen, könnte man allerhand vielsagende Vergleiche ziehen: man könnte sagen, das greise Morgenland fiel, alle seine Möglichkeiten ausgeschöpft habend, einfach dem fremden Eroberer, einem in seiner Kultur noch ganz jugendlichen Volke zur Beute, wie später das alte Römerreich den Germanen. Man könnte auch die griechische Eroberung mit der arabischen vergleichen, man könnte Alexander all den großen Welteroberern, den Djingiz Khān und Timur Leng, die sich alle als seine Nachfolger und Nachkommen betrachteten, gegenüber stellen. Man könnte aber auch den Hellenismus durch die Renaissance erklären, die die Überlieferung von der Gothik zum Barock unterbricht, eine Überlieferung, die später unter immer weitergehender Ausscheidung der Gedanken der Renaissance wieder angeknüpft wird. Man könnte endlich und am richtigsten den Hellenismus im Morgenland in Parallele setzen zur heutigen Europäisierung der alten morgenländischen Kulturländer. Aus jedem dieser Vergleiche würde man manches Richtige und Wichtige für das Verständnis des Hellenismus, also des durch Alexanders Eroberungen vom griechischen Boden und vom griechischen Volkstum losgelösten Griechentumes gewinnen. /38/

Die Iranier selbst haben in ihrer Geschichtsüberlieferung eine eigene Abfindung diesem Er-

eignis gegenüber. Eine Fremdherrschaft ohne Einschränkung ertrug offenbar ihr Stolz nicht, und so machte die Legende Alexander zum Sohne des vorletzten Königs der Könige Dārā mit einer bald nach der Ehe verstoßenen Tochter Philipps von Makedonien. So ungeschichtlich und eitel diese iranische Gestalt der romantischen Geburtsgeschichte Alexanders ist, so liegt auch in ihr eine tiefe Wahrheit, wenn wir die Legende als Symbol fassen: Dārā ist das alte Morgenland, Philipps Tochter das Griechentum, Alexander aber der Hellenismus: von Osten her betrachtet, vom großen Asien her, an dessen Tor wir stehen, ist ja das ganze Hellenentum nur ein Schößling vom großen Stamme Asiens, der Hellenismus ein Kind des alten Morgenlandes, eine Episode von tiefster Wirkung und allumfassender Weite, wie es der unsterbliche Ruhm Alexanders, der noch heute die Gemüter der Asiaten bewegt, ausdrückt, aber doch nur eine Episode von der Dauer weniger Menschenalter, gemessen an den Jahrtausenden alter, morgenländischer Geschichte. /39/

Wohl gibt es keine Fäden, die das Morgenland vor und nach Iskender dem Zweigehörnten unmittelbar verknüpfen. Alles was nach dem Hellenismus aus dem alten Morgenland lebendig geblieben ist, ist durch das Medium des Hellenismus hindurch gegangen, durch griechischen Gedanken befruchtet und neu gestaltet worden. Aber Asien ist Asien geblieben bis auf den heutigen Tag. Und wird es bleiben, und wird, wie es den Hellenismus verdaut und ausgeschieden hat, so die Europäisierung verdauen und Asien sein. Und Europa, das sich stets als äußerster Gegensatz und als Sonderwesen fühlte und doch nur Asiens Glied war, muß der Gegenwirkung Asiens erliegen, wie vor dreizehnhundert Jahren.

Alle Menschen, Scharen, Völker, die diese große Entwicklung trugen, sind durch das Tor von Asien gezogen, haben seine Denkmale betrachtet und bewundert. Uns gilt es als Unsitte, seinen Namen auf alten Denkmälern als Besucher einzukratzen. Die Welt hat es fast immer getan. So sind die Denkmale am Tor von Asien ein steinernes Fremdenbuch von höchster Denkwürdigkeit. Und einem künftigen Forscher möchte ich die Aufgabe vermachen, die uns ja wie alles verwehrt wird, dies Fremdenbuch zu lesen und zu erläutern. Es sind nicht viele Sprachen und Völker der Welt, die da fehlen. Und die Aufzeichnungen reichen vierzehn Jahrhunderte zurück, wenn nicht noch ältere Namen gefunden werden.

Der größte der Besucher hat seinen Namen nicht eingetragen. Als zweiter Dionysos von seinem indischen Zuge nach den unerhörten Leiden des Marsches durch die gedrosischen Wüsten nach Susa heimgekehrt, hat Alexander selbst das Denkmal Dareios', oder wie es für ihn schon hieß, die Stele der Semiramis besucht. Im 17. Buche Kap. 110 erzählt Diodor in schwer verständlicher Kürze den Marsch von Susa durch *Sittakene*, die Landschaft östlich von Baghdad und Ktesiphon, über einen sonst nicht genannten Ort *Sambana* zu dem unbekannten Volke der *Kelonen*, mit einem Abweg in die „einer Götterwohnung gleiche, an Obstbäumen und andern Genüssen reiche Landschaft *Bagistane*". Weiter zu den berühmten Weiden der königlichen Gestüte, und nach Agbatana. Auf dem Rückweg werden die Kossäer, das unbotmäßige Bergvolk im Pusht i Kūh unterworfen. Beim Einzug in Babylon geschehen die ersten schwarzen Vorzeichen seines nahen Todes. /40/ So hat Alexander zwei Mal das Tor durchschritten. Aber von eigenen Denkmalen hat sowohl seine Zeit wie die seiner ersten Nachfolger in dieser Landschaft wenig hinterlassen.

Auf dem Wege von Sulṭānābād nach Kāshān oder Kum ragen noch heute unweit eines Dörfchens Khurha zwei schlanke Säulen auf, Tafel XVII. Sechs glatte Trommeln bilden den sich verjüngenden Schaft, auf dem als siebte das Kapitell liegt. Das Kapitell ist ein ionisches, mit weitausladenden Schnecken, deren Windungen tief unterschnitten, deren Polster in der Mitte stark eingezogen und von Bändern umkreuzt sind. Wenn diese Säulen auch vom griechischen Standpunkt aus barbarisch aussehen, so sind dennoch die auf starke Schattenwirkung und auf weite Sicht berechneten Formen keineswegs entartet, sondern darin ein passendes Gegenstück etwa zu dem korinthischen Zeustempel Seleukos' Nikators in Olba. In arsakidischer Zeit sahen die iranischen Tempel aus, wie der von Kangawar oder wie die von Assur und Warka. Der Tempel von Khurha ist ein seleukidischer Bau. Die Vorlagen für Tafel XVII waren schon lange in Friedrich Sarre's Besitz, sind aber nicht von ihm aufgenommen. Der Platz der Ruine ist nie untersucht und allein von A. Houtum-Schindler kurz beschrieben. Wie die Abbildungen das Gelände zeigen, möchte ich annehmen, daß nie mehr als diese zwei Steinsäulen vorhanden waren, daß der Tempel also ein *templum in antis* war, dessen Mauern aus Lehm oder Bruchstein bestanden. Ein griechischer Tempel dieser Art ist ganz neuerdings in Taxila in Indien ausgegraben worden. Dieser Tempel ionischer Ordnung ist der einzige Überrest eines seleukidischen Baus in Iran, und so bedeuten die beiden Säulen einen Markstein im Siegeszug griechischer Baukunst über Iran nach Indien, eine Etappe für ihre Eroberungen in Gandhāra, Taxila und Kashmir. /41/

In einem Dorf Hārūnābād befand sich weiter der griechische Grabstein eines Eumenes, des Demetrios' Sohn, auf dem auch der Name einer Arsinoe vorkam. Ob der Stein noch vorhanden ist, ist nicht festgestellt. Bei der Scheu, mit der alle Schriftdenkmale angesehen werden, und die auch diesem Stein trotz seines Heidentumes ein Asyl in einer Moschee gab, sollte man es eigentlich meinen. Die Namen deuten auf die Zeit der frühen Seleukiden. /42/

Werke der Kleinkunst gibt es wohl, aber auch sie sind selten. Die ich hier zum ersten Male bekannt machen kann, sind nicht so wohl als künstlerische Werte, denn als Urkunden der Hellenisierung dieser Länder zu würdigen.

Im Tigris bei Seleukeia wurde, wo der Strom einen Teil der Nordmauer weggespült hat, vor etwa 13 Jahren eine Marmorstatue gefunden, die sich im Besitz des Herrn Carl Richarz in Baghdad befand, Tafel XVIII. Es ist der Torso eines jungen Mädchens; Unterarme, Füße und Kopf fehlen, auch ein Sockel ist nicht vorhanden.

Bekleidet ist die Gestalt nur mit einem leichten Chiton, der auf der linken Schulter von einer Schnalle gehalten, von der rechten bis zum Ellenbogen herabgleitet. Das Hemd bindet unter der Brust ein schmaler Gürtel. Es läßt sich heraufziehend, die halben Oberschenkel frei. Das Gewand schmiegt sich so sehr dem Leibe an, daß dieser wo sich keine Falten bilden, wie unbekleidet erscheint; wo Falten sind, häuft sich der Stoff in etwas unvermitteltem Gegensatz zu seiner sonstigen Zartheit.

An der Haltung der Figur erkennt man leicht die berühmte Knöchelspielerin, von der es Beispiele in Marmor in den Museen zu Berlin, Dresden, Hannover, London und Rom und sonst gibt, und die ein oft und hübsch behandelter Gegenstand der Terracotta-Bildnerei ist. Für die Zeit unserer kleinen Statue kann eigentlich nur die frühe hellenistische in Frage kommen, ange-

sichts des Fundortes. Dann ist sie auch vom rein kunstgeschichtlichen Standpunkt gar nicht bedeutungslos: die starke Entblößung der Gestalt zeigt, daß die ursprünglich rein genremäßige Darstellung hier auf dem Wege zur Nymphe aus dem Gefolge der Artemis hin entwickelt ist, — eine andere Entwicklung des Motivs ist in der Richtung des Porträts —, daß sich also die mythologische Verallgemeinerung in so früher Zeit bereits vollzogen hat, und es wird um so wahrscheinlicher, daß die Urgestalt der Knöchelspielerin nicht erst in alexandrinischer Zeit, sondern noch vorher geschaffen ist. Der Schöpfer wäre dann etwa Praxiteles. /43/

Sei es Praxiteles, sei es Lysipp, sei es ein weniger bekannter Künstler, der aus dem Gemälde der knöchelspielenden Pandaros-Töchter Polygnot's, aus den Bronzegruppen von Knaben des Polyklet heraus das Urbild geschaffen habe — es ist ein tiefes Sinnbild, daß uns hier am Tor von Asien ein solches Werk, bisher als einziges, begegnet. Keine Istar und kein Ahuramazda, kein König der Lullu, der Meder oder Perser. Die Welt ist der Götter und Könige müde geworden, und die Griechen haben statt dessen den Menschen gefunden. Ein junges Mädchen, das Knöchel spielt. Das ist das Symbol des Griechentums, das sich hier die Pforte Asiens öffnet. Das ganze Morgenland, das alte und das neue, hätte das nie geschaffen, nie begriffen.

Wohl einer etwas späteren, aber auch noch der hellenistischen, vorparthischen Zeit gehört ein Kopf an, den ich um Weihnachten 1916 bei einem Händler in Kirmānshāhān sah und photographierte. Das kleine Bruchstück ist von hohem Relief auf einem Grunde, der zu einem hohlen, cylindrischen Gegenstande gehört, Tafel XIX o. Ein zweites Bruchstück desselben Gegenstandes, mit einem ganz ähnlichen Kopf, wurde von der Persischen Gendarmerie als Zeichen ihrer Verehrung und als Huldigung vor seinen Verdiensten um die archaeologische Erforschung Persiens Friedrich Sarre gewidmet.

Der Kopf, der diesen nicht näher bestimmten Gegenstand zierte, ist der eines alten Mannes mit Locken und langem Bart. Die wulstigen Lippen, die breite Nase, die gerunzelte Stirn geben ihm eine in griechischem Sinne gewollte Häßlichkeit. Man ist versucht, an einen alten Satyr oder Silen, eher noch an einen Sokrates zu denken, am treffendsten vielleicht an einen Sklaven oder barbarischen Gefangenen. Von der Tracht, die einem Fell ähnelt, ist zu wenig erhalten, um für die Deutung der Gestalt viel daraus zu gewinnen. /44/ Jedenfalls ist es ein häßlicher, alter Mann. Auch das ist ein solcher Gegensatz zur vorher gegangenen Kunst, wie die Knöchelspielerin. Auch das hätten Babylon, Assur und das achaemenidische Iran nie geschaffen. Und dieses Stück stammt aus den Ruinenhügeln von Dināwar, nordöstlich von Kirmānshāhān, aus denen viel hellenistische Münzen, Bronzen und Terracotten an den Tag kommen. Dināwar liegt mitten im medischen Gebiet; und wenn man sich einmal grabend über den hellenistischen Zeitabschnitt Irans unterrichten will, so muß man dort den Spaten ansetzen. /45/

Noch eines verrät der kleine Kopf: näher noch, als die griechischen Vorbilder sind ihm die indischen Nachbildungen in der Gandhāra-Kunst. Die seltsam verzerrten, fratzenhaften Köpfe der bösen Scharen, die in den Darstellungen der Buddha-Legenden als Gefolge der Versucher Buddhas, als Heer Māra's und in ähnlicher Rolle auftreten, sind dem iranischen Stück verwandt. /46/ So bezeichnet es eine Etappe der hellenistischen Kunst auf ihrem langen, aber schnell und siegessicher zurückgelegten Wege von Hellas nach Indien.

Nicht mehr in die Zeitspanne der Herrschaft Alexanders und der Seleukiden im Osten gehören

die zwei doch ganz griechisch wirkenden Terracotta-Bildnereien, die ich darum hier anfüge, und die Tafel XX in etwa $^2/_3$ ihrer natürlichen Größe zeigt: Es sind Arbeiten der parthischen Zeit. Im Handwerklichen gleichen sich beide: sie sind hohl, mit nur einer Schauseite und glattem Rücken, in einer Form hergestellt, nicht frei modelliert. Beides sind Reiter.

Der Mann links sitzt auf gesatteltem Pferde, hält mit der Linken die – übrigens wie bei den Reiterinnen von Erghili – gar nicht plastisch angedeuteten Zügel und stützt die Rechte in einer für Reiter natürlichen Haltung unbeschäftigt auf die Hüfte. Er trägt langes Haupthaar und Spitzbart; seine Kopfbedeckung ist nicht recht kenntlich. Die Kleidung gleicht der der silbernen Statuette des Meders: ein faltiger, langer Rock, um die Hüften gegürtet, darunter lange, weite Hosen. Der Rock ist auf der Brust weit offen. An der rechten Sattelseite hängt das Bogenfutteral, ein Ausrüstungsstück auch der achaemenidischen Leibwachen und Krieger und sasanidischer Reiter, das oft dargestellt, aber meist nicht erkannt wird. Gegenüber hängt der Köcher herab, mit einer gewellten Linie darauf, für die man mehrere Deutungen geben könnte. Zur Ausrüstung gehörte nämlich ein zweiter Bogen, zwei Ersatz-Sehnen und ein Lasso. Das Pferd hebt die linke Vorderhand wie in Spanischem Tritt. Gebiß, Zaum-, Vorder- und Hinterzeug sind durch kleine runde Scheiben angedeutet. Alles Lederzeug war offenbar, wie bei den Marmorbildern von Erghili, gemalt und die ganze Statuette also nach Art der Tanagra-Statuetten angetönt.

Die Reiterin rechts sitzt auf einer Schabrake: mit beiden Händen scheinbar beschäftigt sie sich mit den gemalt zu denkenden Zügeln. Ihr Obergewand scheint sich im Schnitt wenig von dem des Mannes zu unterscheiden; das Untergewand ist entweder ein geteilter Rock, denn sie sitzt im Männersitz, im Gegensatz zu den achaemenidischen Reiterinnen, oder aber auch Hosen. Deutlicher als beim Manne kommt trotz der Beschädigung die Haartracht zur Geltung, die keine offenen Locken, sondern bauschig über die Ohren herabgezogenes, am Hinterhaupt aber zum Knoten geschlungenes Haar bedeutet. Leider ist nicht klar, ob über der Stirn die Vorderhaare hoch frisiert, oder aber eine Art Krone vorgestellt wird.

Beide Figuren haben einen Zug gemeinsam, der auch ohne die parthische Tracht genügen würde, ihren Kunstkreis zu bestimmen: das seltsame Größenverhältnis zwischen Roß und Reiter. Keine Rede, daß die berühmte Pferdezucht der Perser nur Ponnies hervorgebracht habe. Nur der Stil bestimmt die Größe des Reiters, die Kleinheit des Rosses. Der Mensch als der wichtigere ist auch der größere, und bei natürlichem Verhältnis erhielte die Gruppe einen Wert und Umriß, den man nicht will. So werden alle diese Reiter so groß, daß sie – bei uns verpönt – die Fußspitzen herunterdrückend fast den Boden berühren. Beide Gestalten sind wohl einfach Reiter und Reiterin, aus Interesse an diesem Gegenstand: die Parther sind ja das Reitervolk. Bei der weiblichen Figur möchte man gern an eine persönliche Deutung denken, aber es fehlen alle besonderen, etwa göttlichen Abzeichen. Vor der gleichen Frage steht man den sasanidischen Frauenbildern auf Gemmen gegenüber: sind sie nur Frauen oder Anāhit? – Der parthische Reiter, zwar nicht entfernt auf dieser Höhe künstlerischer Ausführung, ist allen Ausgräbern babylonischer und assyrischer Stätten wohl bekannt. /47/ Er ist geradezu die Leitmuschel der parthischen Schichten dieser Hügel. So glaube ich auch, daß das aramäisch-parthische Babylonien oder Assyrien die Heimat unserer beiden Reiter ist. Aber ihre Herkunft läßt sich nicht so weit zurück verfolgen. Den Reiter fand ich einmal in Scherben bei einem Kaufmann in Beirut, der neben allerhand

Reisebedarf auch eine Anzahl wertloser Altertümer besaß. Die Reiterin aber fand Friedrich Sarre in Aleppo. So hat der Antiquitäten-Handel, dessen Wege verschlungen und nicht nachspürbar sind, die genaue Herkunft der Statuetten verwischt. Jetzt stehen sie in einem Glasschrank der Sammlung Sarre im Kaiser Friedrich-Museum, beide mit einem dritten, verwandten aber noch seleukidischen Stück, einem Bogenschützen zu Pferd, den Frau Maria Sarre in demselben Jahre in einem Kuriositäten-Laden in Damaskus entdeckte. Zwei Dinge sind hier von Belang: Einmal zeigen die Terracotten, die ja nicht Einzelschöpfungen, sondern Fabrikware sind, wie tief und stark die griechische Kunst auf die morgenländische hier gewirkt hat, daß sie mindestens die Form, wenn nicht den Geist beherrscht. Zum andern sehen wir, daß alle Kennzeichen des sasanidischen Reiters hier schon lange vor der Sasanidenzeit vorgebildet sind. Da wir solcher Anzeichen noch manche finden werden, so ist zu folgern, daß die sasanidische Kunst nicht erst mit den Sasaniden entstand, sondern die parthische weiter entwickelte. Dann aber bestand das gleiche Verhältnis zwischen beiden, wie acht Jahrhunderte zuvor zwischen medischer und achaemenidischer Kunst, und es wiederholt sich wie so oft in der politischen Geschichte Irans, so auch in der Kunst ein und derselbe Vorgang.

DIE ARSAKIDEN-DENKMALE

Im Gegensatz zu andern Völkern des Morgenlandes empfinden die Perser ein hohes Gefühl der Achtung vor den Denkmalen ihrer großen Vergangenheit. Darin vermählen sich Gefühle der Pietät mit religiösen Vorstellungen. Wenn des großen Kyros' Grab heute als Grab der Mutter Salomonis heilig gehalten, wenn das medische Fürstengrab als Dukkān i Dāūd eine Andachtsstätte geworden ist, so unterliegt das dem Gesetz der Fortdauer der Gottesverehrung an heiligen Orten durch allen Wandel der Religionen hindurch. Die Heiligung des Kultorts übt eine bewegende Kraft aus, die stärker ist als der stärkste religiöse Widerstand. Daher wird selbst der Abscheu des Muslim gegen den Feuerdienst oder die Greuel buddhistischer Götzenbildnerei überwunden und z. B. das von Marc Aurel Stein entdeckte buddhistische Kloster auf dem Kōh i Khwādja in Sīstān zu einer geweihten Stätte der Muhammedaner. /48/

Wenn die Sasaniden ihre gewaltigen Bildnisse am Sockel der Felswand einmeißeln lassen, die die Gräber der Achaemeniden trägt, so mischt sich da Pietät und Religion. Wenn sie es lieben, Bauteile achaemenidischer Paläste wieder zu verwenden, so mögen da neben Pietät und Anteilnahme an ihrer Geschichte und Altertum auch magische Vorstellungen mitwirken. Auch in der Anlehnung des Dareios-Denkmals an das Annubanini-Denkmal sprechen sich schon alle diese Gedankenwelten aus. Die stete Wiederholung der gleichen Erscheinung entrückt sie der Zufälligkeit und beweist ihre Gesetzmäßigkeit. Die ganz gleiche Erscheinung liegt nun auch vor, wo unter dem Denkmal Dareios' zwei der berühmtesten Partherkönige ihre Namen und Bildnisse verewigen ließen. Tafel XXI. XXII u. XXIII. /49/

Unmittelbar über einer aus dem Fels hervorsprudelnden Quelle und über einer halb von Natur halb von Menschenhand geformten Sockelbank erblickt man eine geglättete Tafel, heute auffällig nicht durch die alten verwitterten Bilder, sondern durch eine im Kielbogen geschlossene Nische mit neupersischer Inschrift. Diese Inschrift hat einen großen Teil des alten Felsbildnisses vernichtet.

Abb. 10. Inschrift Mithradates' II. d.Gr. von Bīstūn

Sie ist noch nicht gründlich aufgenommen, aber sie berichtet in großer Breite die fromme Stiftung eines Shaikh 'Alī Khān zur Erhaltung der Pilgerstraße und eines Karwansarai im Dorfe Bīstūn, und stammt aus den 18ten Jhdt. Trotz dieses Beweises seiner Tugenden verwünschen wir heute den frommen Stifter wegen der Zerstörung des seltenen Denkmals, und müssen versuchen, den Schaden wieder wett zu machen.

Genaueres Hinsehen läßt auf den Tafeln die griechische Inschrift wohl erkennen, die der Kielbogen zerschneidet, deren größerer Rest links, ein kleiner rechts vom Bogen erscheint. Abb. 10 gibt diese Inschrift mit Berichtigung gegenüber der auf Henry Rawlinson's und Robert Ker Porter's Lesung beruhenden Wiedergabe im *Corpus Inscriptionum Graecarum* III, 4674. Sie ist liniert und zweizeilig. Die beiden ersten Buchstaben des ersten Namens, wurden bisher ΑΛ- gelesen, indes ist dies ΑΛΦΑ des Namens, dessen andres Bildungsglied ΣΑΤΗΣ = entweder ap. *šiyatiš* np. *shādh*, Freude, oder etwa ap. *zāta*, np. *zādh*, geboren bedeutet, nicht zu verständlichen und daher unwahrscheinlich. In Wahrheit werden diese zwei ersten Buchstaben von einigen Rissen des Felsens durchkreuzt und ähneln daher fast Ligaturen von mehreren Buchstaben. Genaueste Beobachtung ergibt als zweiten Buchstaben sicher Ω, als ersten vielleicht Κ also Κωφασάτης, was np. Kōhzādh gleichen und „Berggeboren" bedeuten könnte. Der zweite Name ist sicher Mithrates zu lesen. Dahinter stehen die 3 Buchstaben ΠΕΠ und der Rest eines vierten, der nur Ι oder Η sein kann. Nach einer Lücke die nicht mehr als 15 Buchstaben Platz gönnt, folgt rechts als Schluß der ersten Zeile der bedeutungsvolle Name Gotarzes, mit einer Beschädigung, die von unten her in das Eta eingreift. Die zweite Zeile beginnt mit Gotarzes' Titel Satrap der Satrapen, von dem die letzten 4 Buchstaben sicher ergänzt werden. Erhalten ist heute nur noch, nach einer Lücke von 21 Buchstabenbreiten, das äußerste Ende der Inschrift, die 3 Buchstaben ΤΗC.

Eine alte Zeichnung des Mr. Grelot, der als Reisebegleiter des Chevalier Chardin und später des venezianischen Gesandten Ambrogio Bembo um 1673/74 in Bīstūn war, hilft zur ganz wesentlichen Ergänzung und zur Wiedergutmachung der durch den frommen Shaikh angerichteten Zerstörung. Der große Silvestre de Sacy hat diese Zeichnung, die der Abbé Morelli, Bibliothekar von San Marco in einem entlegenen, zur Hochzeit des Conte Leonardo Manino mit der *C^ssa* Foscarina-giovanelli herausgegebenen und *„Dissertazione intorno ad alcuni viaggiatori eruditi veneziani poco noti"* betitelten Werke ans Licht gezogen hatte, der Wissenschaft erschlossen in seiner 1809 vor der Pariser Akademie gelesenen und 1815 gedruckten, zweiten *Denkschrift über die Denkmale und Inschriften von Bi-ssutoun.* Abb. 11 /50/

Was Grelot sah, gebe ich in folgendem Text in großen Buchstaben:

αλφαΣΑΤης ΜΙΘρατης πεπι . . . . . ΓΩΤΑΡΖηΕ

σατραπης των σατραπων . . . . . ΜΕΤΑ . ΜΙΘΡΑΖ . τΗΣ

Er hat ΣΑΤ des ersten, ΜΙ des zweiten Namens. Er kennt das einem C gleiche Sigma nicht und verliest es daher in der ersten Zeile als Ε, in der zweiten als Σ. In der Tat sehen die beiden

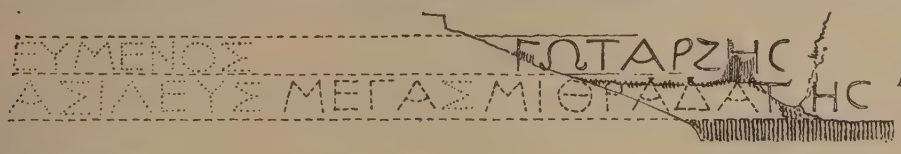


Abb. 10. Inschrift Mithradates' II.d.Gr. von Bīstūn

C-Sigma diesen Buchstaben sehr ähnlich. Das H des Gotarzes läßt er aus, da er ganz treffend die Beschädigung angibt, die von unten her diesen Buchstaben trifft. Das A des Namens gibt er als Λ. Das alles ist so gut gesehen, daß auch seine Lesung der heute nicht mehr erhaltenen Buchstaben das größte Vertrauen verdient. Diese stehen unter dem Gotarzes; die Beschädigung am Ende war in der zweiten Zeile natürlich etwas breiter als in der ersten. Die Reste des T hat er nicht gesehen, die Beschädigung läßt zwischen diesem T und dem Z GRELOT's noch Raum für 1 Buchstaben. Ebenso bemerken wir eine kleine Lücke zwischen META und dem folgenden M.

Abb. 11. Mithradates' II. Denkmal nach der 1673/74 gefertigten Zeichnung des Mr. GRELOT

Man sucht den Sinn der Inschrift, ihre Aussage. Was da steht sind drei, wenn nicht fünf Namen und mindestens ein Titel. Alle diese Namen stehen im Nominativ, auch der letzte. Daher kann das META nicht wohl die Präposition sein. Es ist auch kein Verbum denkbar, das sich mit lauter Nominativen verbände. Es fehlt die Aussage der Inschrift.

Daher betrachten wir zunächst das Bild, um seine Aussage, seinen Sinn zu ermitteln. Auch da gibt GRELOT's Zeichnung mit den erhaltenen Resten verglichen und richtig verdolmetscht, die wesentlichsten Ergänzungen. Fünf überlebensgroße Gestalten in langen Gewändern standen da, die linken vier nach rechts gewandt, der fünften nach links blickenden gegenüber. Erhalten sind nur noch die beiden linken und eine Spur der rechten. Diese Reste im Verein mit den Münzbildern auf Tafel XIX geben gerade noch einen Begriff der bildhauerischen Arbeit und wie man sich GRELOT's Zeichnung im Fels vorzustellen hat. Die drei linken Gestalten gibt GRELOT barhaupt, die vierte in hoher Mütze, die fünfte aber mit einer Kopfbedeckung, die zweifellos der Partherkönige hohen Helm mit Backenschutz, den ihre Münzen zeigen, Tafel XIX o. r., im Auge hat. Da die erhaltenen Köpfe die Barhäuptigkeit bestätigen, verdienen auch die Kopfbedeckungen Glauben.

Die beiden erhaltenen und auch die dritte und fünfte Gestalt GRELOT's erheben die Rechte zur Augenhöhe. Zur Verständlichung dieser Gebärden betrachten wir ein jüngeres Denkmal, das zweite Felsrelief von Naqsh i Rustam Tafel XXIV /51/. Es stellt Bahrām II. (276—93 n. Chr.) dar, gekennzeichnet durch die nur ihm gebührende Krone: am untern Rand des Globus, der ein nie fehlender Bestandteil der sasanidischen Krone ist und wohl die auch im Titel ausgedrückte himmlische Abstammung bezeichnet, hat Bahrām ein Paar großer Adlerflügel. Die Münzen der

Indo-Skythen-Könige mit den zoroastrischen Götterbildern auf der Rückseite lehren durch ihre Beischrift, daß die Adler-Krone dem im Abendlande mit Herakles gleichgesetzten Verethraghna-Ordaghno eigen ist. Die neupersische Namensform dieses Gottes aber ist Bahrām. Der König hat also seinen Thronnamen und seine Krone in übereinstimmender Bedeutsamkeit gewählt. Bahrām IV. fügt zu dieser Krone noch eine mittlere Mauerzinne zwischen den Flügeln, eine Mauerzinne, also ein Stück der dem Ohormizd gebührenden Götterkrone. Das unterscheidet beide. /52/ So haben wir die Zeitbestimmung des Denkmals.

Nur die Königsgestalt ist in ganzer Größe ausgeführt, und man nimmt an, das Bild sei unvollendet, die Seitengestalten nur angefangen. Diese Annahme verbietet sich, wenn man den ganz verschiedenen Maßstab der seitlichen Köpfe bemerkt: zu so großen und ungleichen Köpfen hätten nie innerhalb der durch Bildrand und Königsgestalt gegebenen Grenzen Körper geschaffen werden können. Die seltsame Abkürzung ist ein Stilmerkmal sasanidischer Kunst, verbirgt aber oberflächlich einen innerlichen Mangel. / 53 / Dargestellt sind außer dem König 7 Büsten. Drei von ihnen, links, scheinen Angehörige des königlichen Hauses. Die dritte links und alle drei Figuren rechts sind Großwürdenträger, deren genauere Bestimmung vielleicht einmal die Abzeichen an ihren Helmen ergeben werden. Die Vierzahl bringt natürlich die vier ersten Würdenträger des Reichs, die vier Ērān-Spāhpat des Nordens, Apākhtar, des Ostens, Khorāsān, des Südens, Nēmrōzh, und des Westens, Khwarbarān, nahe. Diese Vier machen alle die Gebärde, die die vier Gestalten des Reliefs von Bīstūn auch ausführen. Bei der linken Gestalt sehen wir die Hand, wie dort, von der Außenseite, bei den rechten von innen. Die Hand ist also im Gelenk stark gebogen, die Finger sind leicht geschlossen, nicht zur Faust geballt, und der Daumen deckt sie ab. Im Gegensatz zum *pollice verso* der Römer könnte man hier von einem *pollice recto* reden, und die Gebärde, bedeutet den Beifall, die Huldigung. Das Felsbild Bahrām's II. ist die Huldigung von vier Großwürdenträgern, vielleicht der Reichsfeldherrn, vor dem König der Könige in Beisein der königlichen Familie.

Kein Zweifel, daß unser Relief von Bīstūn denselben Sinn hat. Grelot gibt die Gebärde fast richtig. Er versieht sich, wenn er der ersten Gestalt keinen erhobenen Arm gibt, der ja erhalten ist; und er versieht sich, indem er den erhobenen Arm der vierten Gestalt, die bei ihm armlos ist, der fünften zuteilt. Ebenso halten alle diese Hände nichts, weder die Victoria, die nur über der Bildmitte schwebt, wie in dem Denkmal Gotarzes', noch die Büchse. Die Gebärde kann nur die der Huldigung sein. Dann huldigen die vier von links Heranschreitenden der fünften ihnen entgegen schauenden Gestalt. Diese ist also der Großkönig, und Grelot gibt ihm sicher richtig die großkönigliche Kopfbedeckung. Auch der Anführer, der Vornehmste der Vier, hat eine seinen Rang bezeichnende Kopfbedeckung. Also vier parthische Würdenträger, deren Führer besonders ausgezeichnet ist, huldigen dem Großkönig. Das ist der Sinn des Bildes. Der Sinn der Inschrift, ihre gesuchte Aussage kann nichts andres sein. Sie enthält eine Häufung von Namen und einen Titel, alles im Nominativ. Die Lücken betragen in der ersten Zeile nur 15 Buchstaben, in der zweiten nur 8. Von den 15 der ersten Zeile sind ein großer Teil zur Vervollständigung des angefangenen Wortes erfordert. So bleibt eigentlich kein Platz für ein Verbum, das ja so wie so sich schwer mit lauter Nominativen verbinden ließe. Also wird die Inschrift lediglich die Namen der Dargestellten enthalten haben, mit Titeln, aber ohne jedes

Verbum. Die sasanidischen Inschriften geben die Beischriften in etwas ausführlicherer Form: „Dies ist das Bildnis des Mazda-verehrenden Gottes . . .“ Hier haben wir nur die Namen. Diese Annahme bewährt sich sofort: wir haben ja deutlich fünf Namen. Die zwei ersten, Kophasates und Mithrates, sind die der beiden erhaltenen Gestalten. Das nur im Anfang erhaltene Wort kann füglich nichts andres sein, denn das reduplicierte Participium Perfecti eines griechischen Verbum. Josef Marquart schlägt, brieflich, meines Erachtens völlig überzeugend die Ergänzung πεπιστευμένος als Übersetzung des mp. Titels *hōstīkān,* d. i. „zuverlässig, treu, vertraut, dann Aufseher, Verwalter“ vor. Dieses Wort würde also 9 der 15 erlaubten Buchstaben verbrauchen; und es bliebe ein Rest von 6 für einen kurzen Namen wie Orodes – Ὀρώδης, Gēw – Γαάκης (Gāhak) oder vielleicht auch Gathakes, Phraates, Praates. Der vierte Name ist Gotarzes, mit dem hohen und seltenen Titel Satrap der Satrapen. Ein Held der letzten Sasaniden-Zeit, Nebenbuhler Khosrōs II., Bahrām Tchōbīn, hat den Titel Satrap der Megistanen. Dieser Gotarzes von außergewöhnlich hohem Rang ist der mit einer Kopfbedeckung gezeichnete Führer der Huldigenden.

Es bleibt der Großkönig selbst. Jetzt ist kein Zweifel mehr möglich: Das ΜΕΤΑ Grelot's, als Präposition unmöglich beim folgenden Nominativ, ist mit einer winzigen Abänderung und indem wir die Lücke, die Grelot am Ende dieses Wortes läßt, durch einen Buchstaben füllen: ΜΕΓΑΣ, die Lücke von 8 Buchstaben vorher aber füllen genau die 8 Buchstaben des Wortes ΒΑΣΙΛΕΥΣ. So begreife und lese ich die ganze Inschrift getrost:

„ΚΩΦΑΣΑΤΗΣ ΜΙΘΡΑΤΗΣ ΠΕΠΙΣΤΕΥΜΕΝΟΣ . . . . . ΓΩΤΑΡΖΗC
ΣΑΤΡΑΠΗΣ ΤΩΝ ΣΑΤΡΑΠΩΝ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΜΕΓΑΣ ΜΙΘΡΑΔΑΤΗC“

Denn daß der Name des Großkönigs, von dem zwischen Grelots Lesung und den erhaltenen 3 Buchstaben einer fehlt, mit Verbesserung von Grelot's Z in Δ, Mithradates zu lesen ist, kann nun nicht mehr in Frage gestellt werden.

Das Felsdenkmal ist also die Huldigung der vier mit Namen genannten Würdenträger, deren Führer der Satrap der Satrapen Gotarzes ist, vor Mithradates II. d. Gr.

Nur Mithradates d. Gr., der etwa von 123 – 87 v. Chr. herrschte, kann der sein, der das Denkmal befahl. Den Stil des Reliefs kann man bei seiner Zerstörung natürlich hier garnicht erwähnen. Aber ein Gefühl, welches ich beim ersten Sehen der Inschrift noch lange bevor ich die Deutung ahnte, aufs lebhafteste empfand, hat mich nicht betrogen: es war das gleiche Gefühl wie in Kilikien, als ich nach hunderten von Inschriften der römischen und byzantinischen Kaiserzeit, endlich vor den Inschriften der Priesterkönige von Olba stand: das ist eine seleukidische Inschrift. Dasselbe Gefühl meldete sich beim ersten Blick auf die kommagenischen Inschriften im Museum in Konstantinopel.

Aber der Beweis: unter den Schätzen von Tontafeln, die in Babylonien gefunden und in Keilschrift und babylonischer Sprache geschrieben sind, befinden sich ein paar Geschäftsurkunden, mit Datierungen aus der Regierung eines Königs Gutarzā, d. i. Gotarzes, aus den Jahren 159 – 161 des Arsakes oder 223 – 225 der Seleukiden, also 89 – 87 v. Chr., dazu kommt ein König Urudā, d. i. Orodes vom Jahre 232 Sel. = 80 v. Chr., vor allem aber eine keilschriftliche Urkunde, die nach Mithradates II. und vom Jahre 225 Sel. d. i. 87 v. Chr., also gleichzeitig mit

dem König Gutarzā datiert ist. /54/ Niemand anders als diesen Mithradates und diesen Gotarzes nennt die griechische Inschrift von Bīstun.

Mithradates II. d. Gr., dessen Kopf die Münzen auf Tafel XVIII zeigen, begründet mit der endgültigen Eroberung der westlichen Provinzen bis zur Euphratgrenze die Großmacht Parthiens, als Vollender des von den Gründern Arsakes und Tiridates aufgestellten Zieles, die mit der Annahme des Titels König der Könige die Rechtsnachfolge der Achaemeniden beanspruchten, und als *„ultor injuriae parentum"*. Mithradates ist Zeitgenosse der letzten großen Herrscher der vorderasiatischen Länder aus Alexanders Erbschaft, bevor ganz Vorderasien im Römerreich aufging: Mithradates' VI. d. Gr. Eupator von Pontos, in seinem Haß gegen Rom des zweiten Hannibal, ferner Tigranes' d. Gr. von Armenien, der letzten Seleukiden von Syrien, und im Westen Zeitgenosse der Marius und Sulla. So genau wir aus römischen Quellen über die Geschichte von Pontos unterrichtet sind, denn die Mithridatischen Kriege waren die Frage der Zukunft Roms, so wenig wissen wir um die Geschichte Parthiens in diesem Zeitraum, um so weniger, als die Mithridatika und einige Parthika, wie des Asinius Quadratus und Arrians, – das sind Geschichten der friedlichen und kriegerischen Beziehungen Roms zu Parthien, – verloren sind. So können wir zunächst nur erschließen, daß der Satrap der Satrapen Gotarzes in den letzten Jahren Mithradates' Nebenbuhler oder aber Mitherrscher des Greises gewesen sei.

Ohne Rahmen und Scheidung stößt an Mithradates' Felsbildnis rechts ein andres an, dessen oberer Rand um eine gute Spanne tiefer und dessen Reliefgrund flacher liegt, als bei jenem; Tafel XXIII u.

Die starke Verwitterung entschuldigt, daß man bisher die beiden Bilder nie recht getrennt hat. Maßstab und Gegenstand sind grundverschieden. Nicht die überlebensgroßen Gewandfiguren der Huldigung, sondern kleine Reiter, nicht ihre pomphafte Ruhe, sondern lebhafteste Bewegung des Kampfes.

Auch über diesem Bilde steht eine griechische Inschrift, *Abb. 12. Gotarzes' Inschrift*

ΓΩΤΑΡΣΗC ΓΕΟΠΟΘΡΟC

d. i. Gōtarž Gēw's Sohn.

Wie die Inschrift M(ithradates') enthält sie also lediglich die Namensbeischrift des Helden im Nominativ, keinen Satz. Die wiederholte Nennung eines Gotarzes erweckt sofort die Frage: sind beide ein und dieselbe Person? Diese Frage ist bisher fast immer bejaht worden, weil man weder alle Parther dieses Namens kannte, noch die Inschrift M. richtig bestimmt hatte, aber sie ist durchaus nicht nur offen, sondern zu verneinen.

Die Inschrift M., die nur 16, die Inschrift G(otarzes'), die nur 11 von den 24 Buchstaben des griechischen Alphabets enthält, weisen dennoch schon fühlbare Unterschiede auf. M. hat Linien, daher gleichbleibende Höhe und Breite der Buchstaben, erreicht also eine gewisse Monumentalität. G. hat keine Linien, sehr ungleiche Höhe und Breite und auch krumme Folge der Buchstaben, strebt also Monumentalität gar nicht erst an, sondern bleibt bloße Schreibschrift. Das Ω ist von unterschiedlicher Art, das Θ (und darnach auch das in M. fehlende O) ist in M. ein Kreis von etwas geringerer Höhe als die Zeilen, in G. ein gespitztes Oval von Zeilenhöhe. Endlich weicht die Rechtschreibung der Namen ab: M. gibt den ž-Laut, wie für das Datum um 100 v. Chr. erforderlich, durch Z, G. aber durch Σ wieder, worüber man sich in späterer

Zeit, nachdem das runde C vorherrscht und das eckige mit Z verschmilzt nicht wundern würde. Also die Inschrift spricht nicht sicher für die Ungleichheit der Personen und die Ungleichzeitigkeit der Denkmale, aber sicher nicht für die Gleichheit der beiden Gotarzes.

Dargestellt ist ein Reiterkampf. Links stürmt der erste, besonders kleine Reiter mit eingelegter Lanze in Galopp nach rechts dahin. Der zweite etwas größer, in ähnlicher Haltung, scheint sein Pferd im Anprall gegen seinen Gegner plötzlich auszuparieren; die Bewegung stockt. Auf dem Haupt hat er anscheinend einen hohen Visierhelm mit Zier. Über ihm schwebt mit dem Siegeskranz eine Nike, das Einzige, was Grelot von diesem Bilde gezeichnet hat, und nach der wir uns einen Begriff der Nike des Mithradates-Bildes machen können. Dieser zweite Reiter mit der Siegesgöttin ist eben der siegreiche Held Gotarzes, den die Inschrift nennt. Sein Gegner, die dritte und letzte Gestalt, sehr verwittert, stürzt; das Roß bricht in der Vorderhand zusammen und überschlägt sich bei der Schnelligkeit der Bewegung. Sein Reiter gleitet über den Pferdehals ab. Über den Stil des Bildes kann man füglich nicht sprechen, da die Verwitterung nur gerade Handlung und Haltung erkennen läßt, und schon manche Einzelzüge der Haltung unklar bleiben. Aber ganz auffällig ist, wenn man Tafel XXII o. und XXIII u. genau vergleicht, der Unterschied in der Behandlung des Reliefgrundes; bei Mithradates' Relief eine körnige, durch Scharrierung fast zur Glätte der Oberfläche gesteigerte, bei Gotarzes' eine in der rohen Stufe der sichtbaren Hackenschläge stehen gebliebene Bearbeitung des Hintergrundes. Auch ist dort der obere Rand senkrecht in ganzer Tiefe abgeschnitten, hier geht er rundlich von Oberfläche zu Hintergrund hinab. Das scheinen mir in der Tat Unterschiede von handwerklicher und daher auch in den Stil übergreifender Art, die schwer für die Ungleichzeitigkeit der beiden benachbarten Bilder ins Gewicht fallen.

Vor der Entscheidung der geschichtlichen Frage empfiehlt es sich, den hierbei mitredenden Sinn der Reiterkämpfe etwas zu erläutern. Auch die sasanidische Kunst kennt diesen Vorwurf und zwar in fünf Beispielen. Das wichtigste ist das mit V und VI bezifferte Doppelbild von Naqsh i Rustam, dessen oberen Streifen Tafel XXIII m. wiedergibt. /55/ Es sitzt unmittelbar unter dem Dareiosgrabe. Man erblickt oben Bahrām II. gepanzert, mit Lanze und Köcher, über einen zu Boden gestreckten Feind hinweg auf seinen Gegner losgaloppieren. Der Gegner ist gleichfalls ein gepanzerter Lanzenreiter, dessen Pferd in der Hinterhand zusammenbricht.

Der untere Bildstreifen ähnelt diesem, aber der Gegner ist noch in kampffähiger Haltung; der königliche Reiter sprengt über einen zu Boden gestreckten Feind hinweg.

Die Deutung auf Bahrām II. ist durch die Abzeichen an des Reiters Krone im oberen, an seinem Visierhelm im unteren Streifen gegeben; am Stirnrand der Krone unter dem Globus ein Paar großer Adlerflügel, die wir schon am Huldigungsrelief als Bahrām's II. persönliches Zeichen kennen gelernt haben. Auch hier fehlt die von Ohormizd's Krone entlehnte mittlere Mauerzinne; Bahrām IV. kann also nicht der Urheber sein. Im unteren Streifen sitzen die Adlerflügel unmittelbar am Visierhelm, der also völlig einem Lohengrin-Helm gleicht, und da ebenso Khosrō II. als Panzerreiter seine Kronabzeichen unmittelbar als Helmzier trägt, so ist es unzulässig, Verschiedenheit der Abzeichen an Krone und Helm, an bürgerlicher und soldatischer Tracht, anzunehmen. Die Kronabzeichen jedes Sasaniden sind verschieden und alle durch die Münzen mit ihren Namensbeischriften gesichert. Sie sind das einzige Mittel dieser Kunst, bestimmte Ein-

zelpersonen überhaupt zu kennzeichnen. Zu den Kronen der Könige kommen nur noch die ganz unerforschten Rangabzeichen der großen Würdenträger. /56/ Wollte diese Kunst von ihrem Gesetz abweichen, so würde sie sich dieses einzigen Mittels selbst berauben. Andrerseits ist die Bestimmung der Münzen in einer ein Jahrhundert langen wissenschaftlichen Arbeit erfolgt und hat sie das Gesetz der persönlichen Kronabzeichen so gründlich befestigt, daß sich den Boden unter den Füßen entziehen würde, wer von der strengsten Beobachtung des Gesetzes abwiche. Die logische Ergänzung dazu lautet: findet man andre als die uns durch Münzen als der herrschenden Sasaniden bekannten Kronen, so können diese kein herrschendes Mitglied dieses Hauses bezeichnen. Diese Umkehrung ist so notwendig wie der positive Satz.

Den Stil betreffend herrscht trotz der leidenschaftlichen Bewegung ein gewisses Gleichgewicht. Die Energie der Bewegung, im Gegenstande begründet, täuscht übrigens: des Königsrosses Galopp ist der ganz übereinkömmliche „fliegende Galopp", und auch das zusammenbrechende Pferd ist nur eine redende Gebärde, kein Abbild beobachteten Lebens. Darin enthüllt sich ein sehr tief gehender Unterschied im Stil dem Gotarzes-Bild gegenüber: soweit griechischer Kunst Einfluß reicht, sind Bewegungen von Mensch und Tier in der Handlung begründet. Bei jagenden, schießenden, lanzenstechenden Reitern stockt das Roß, sich bäumend in seinem Stürmen; die Wendung, vom Reiter notgedrungen im Sattel vollführt, kommt in seiner Beinhaltung deutlich zur Geltung. In dem Gotarzes-Relief entspricht dem die Haltung der Pferde und daher wohl, kaum mehr kenntlich, auch die der Reiter. Bahrām's II. Roß aber fliegt im unwirklichen Galopp dahin, als stünde kein Gegner gegenüber, als gäbe es nicht den gelindesten Anprall. Ebensowenig gibt der König der notwendigen Gegenbewegung nach. Der griechische Geist aber lebt noch in einem Merkmal, das auch ohne die Bestimmung durch Bahrām's Krone zwingen würde, die Reiterkampfbilder älter als die durch Ardashīr's II. und der beiden Shāpūre II. und III. Denkmale beim Ṭāq i bustān bezeichnete mittlere Stufe der sasanidischen Felsbildhauerei anzusetzen, das ist: selbst unter den Panzern kommen, wie unter einem leichten Gewand, die Körperformen, Muskulatur von Brust und Schenkeln, noch zum Ausdruck. Das ist griechisch und hört in dem Augenblick auf, wo der räumlich formende Sinn der malerischen Anschauung weicht, nämlich unter der langen Herrschaft Shāpūr's II. im IV. Jahrhundert.

Ein gestaltenreicheres Felsdenkmal mit einem Reiterkampf gibt es in der Schlucht von Khunaighān bei Fīrūzābād oder Ardashīr-Khurra in Fārs, der Gründung Ardashīr's I. /57/ Dort gibt es drei Paare von Kämpfern. Leider besitzen wir von diesem sehr wichtigen Denkmal nur eine wohl zuverlässige alte Zeichnung von Flandin und eine wohl davon nicht unabhängige von M. Dieulafoy. So ist es nicht ganz sicher, aber es scheint auch im ersten Reiterpaar rechts der siegreiche Bahrām II., in den beiden andern Paaren zwei seiner Großen, deren Rangabzeichen die Büsten des Huldigungsbildes am Helme tragen, dargestellt zu sein.

Ein vierter Reiterkampf ist das als III. gezählte Denkmal von Naqsh i Rustam. /58/ Die Hauptfigur, links, in fliegendem Galopp nach rechts, gepanzert, mit Lanze und Köcher, auf dem Haupte eine merkwürdige dreizipflige Mütze mit geriefelter Kugel an jedem Zipfel, also das Urbild einer mittelalterlichen Narrenkappe. Auf den Schultern kehren die geriefelten Kugeln an den Riemen des Brustschmucks wieder. Dem Reiter folgt links auch zu Roß der Standartenträger mit dem mythischen Reichsbanner: eine Stange mit Querholz, darauf drei geriefelte

Kugeln und daran baumelnd zwei große Quasten. Der Gegner trägt eine Kugel auf dem Visierhelm, seine Lanze ist geknickt, sein Roß bricht in der Hinterhand zusammen.
Der Entwurf ist mit dem der Bahrām-Bilder so gut wie identisch. Auch Stilmerkmale wie die Behandlung der Reliefhöhen und eine Reihe von Einzelheiten wie z. B. die flatternden Binden am Helm des Gegners, besonders aber der Schuppenpanzer der Hauptfigur und das darunter hervorquellende Gewand decken sich völlig mit denen am unteren Bildstreifen Bahrām's II. in Naqsh i Rustam VI. Das ist nicht nur gleiche Zeit, gleicher Stil, das ist gleiche Hand. Und da tritt mit vollem Recht unsere Ergänzung des Gesetzes der Kennzeichnung durch die Kronabzeichen ein. Die dreizipflige Narrenkappe gibt es unter Kronen der Sasaniden nicht, es muß wer andres als ein Sasanide dargestellt sein.
Ein fünftes Reiterkampfbild sei hier nur zur Vollständigkeit erwähnt; es befand sich früher bei Rai in der Nähe von Tehrān, bis Fatḥ ʿAlī Shāh sein eignes Reiterbild an seine Stelle setzte, und ist uns nur in zwei alten, kein Urteil gestattenden Zeichnungen von Morier und Ouseley bekannt. /59/
Tafel XXIII zeigt oben in natürlicher Größe den berühmten Sardonyx der National-Bibliothek zu Paris, das größte und bedeutendste Stück der ganzen sasanidischen Steinschneiderei. Auch er gehört zu den Reiterkampfbildern. Beide Reiter stürmen in fliegendem Galopp aufeinander los, ja ihre Rosse überschneiden sich schon mit den Vorderbeinen, ohne daß die Bewegung deshalb im geringsten abgeändert wäre, als flögen sie an einander vorbei. Der rechte Reiter ist hier, — und das ist ganz ungewöhnlich und sicher aus der in der Steinschneiderei üblichen Umdrehung des Richtungssinnes zu erklären, so sicher als die ohne Abweichung herrschende Richtung auf einem Aberglauben beruht oder einen magischen Sinn hat, — der rechte Reiter ist hier der siegreiche Perser. Seine und seines Pferdes Tracht und Ausrüstung ist die sasanidische und der sasanidische Ursprung des Cameo ist mit Recht nie in Frage gestellt worden. Auf dem Haupt trägt der König eine einzelne, fest abgeschnürte geriefelte Kugel; die gleichen Kugeln, uns vom oberen Bildstreifen Bahrām's II. in Naqsh i Rustam V bekannt, sitzen auf seinen Schultern an den Riemen des Brustschmucks. Sein Gegner ist ein deutlicher Römer. So wenig wie die Pferde folgen die Körper der Reiter der durch die Handlung erforderten Bewegung. Wie stets ist der Oberkörper in Vorder-, die Beine in Seitenansicht gegeben; die Füße hängen lang und bewegungslos herab, mit den Spitzen die Bodenlinie kreuzend. Sicher gehört dieser Cameo in die erste Zeitspanne der sasanidischen Kunst, das III. Jahrhundert, wie schon ein flüchtiger Vergleich zwischen diesem Römer und dem vom Felsdenkmal Ardashīr's II. beim Ṭāq i bustān, Tafel XXX, lehrt. Aber ein König mit diesen Abzeichen kommt weder da noch später vor. Daher ist die geläufige Deutung auf Shāpūr I. und das große Ereignis seiner Herrschaft, die Gefangennahme des Kaisers Valerian, falsch, wie jede geschichtliche Deutung. /60/
Auf einer Silberschüssel aus Kulagysh in der Ermitage stehen zwei Kämpfer zu Fuß, persisch Pahlawān, d. i. Athlet, Held genannt, mit der dreizipfligen Kopfbedeckung mit den Kugeln sich gegenüber. Sie haben die verschiedensten Waffen gegen einander erprobt und verbraucht und scheinen sich schließlich gegenseitig, der eine durch Pfeilschuß, der andre durch Lanzenstich, umzubringen. Das sind sicher nicht beliebige, unpersönliche Wettkämpfer, sondern ein ganz bestimmtes, sagenhaftes, den Zeitgenossen bekanntes Paar. /61/

In diese Gruppe gehört auch eine der schönsten und wohl ältesten Silberschalen, die SMIRNOFF in seinem Corpus der morgenländischen alten Silberarbeiten abbildet, und die einen Reiter Eber jagend zeigt, mit gewaltigen Widderhörnern als Helmzier. Und auch das Bild des berühmten Yazdegird-Stoffes in St. Ursula in Köln und im Kunstgewerbemuseum zu Berlin, mit seinen stark mythischen Zügen dürfte zu Unrecht auf die geschichtliche Gestalt des letzten Sasaniden gedeutet werden und eher als Darstellung der Heldensage zu erklären sein. /62/

So ergibt sich also, daß alle Felsdenkmale mit Reiterkampfbildern der Zeit Bahrām's II. 276 bis 293 n. Chr. angehören, daß einige von ihnen auch den König selbst darstellen, eine aus andern Kunstgebieten ergänzte Gruppe von Bildern aber keinen geschichtlichen, sondern – und das ist sicher der Sinn dieser Gruppe — einen sagen- oder fabelhaften Vorgang und also Gestalten der Heldensage schildern.

Gehört also das Doppelbild Bahrām's II., Naqsh i Rustam V und VI, zu der geschichtlichen Gruppe, so ist die genauere Bedeutung zu suchen. Bahrām II. herrscht von 276 bis 293. Er trägt in seltsamem Widerspruch die Beinamen „Wohltäter", also Euergetes, und „der Entartete", ohne daß wir sie zu deuten vermöchten. Die Geschichte dieser Jahre, im Abendlande wohl bekannt, ist im Morgenlande sehr dunkel. Dahinein fällt ein siegreiches Vordringen des Kaisers M. Aur. Carus bis nach Ctesiphon. Aber dort wird Carus ermordet, der Erfolg geht den Römern verloren. Die Perser konnten sich das gut als Gewinn anrechnen. Ein andres Ereignis ist der Aufstand Hormizd's, eines Bruders Bahrām's, der niedergeworfen wird. Auch das könnte im Sinnbild des Zweikampfes zum Ausdruck gebracht werden, und so könnte man im unteren Bildstreifen den Sieg über Carus, im oberen den Triumph über Hormizd sehen wollen. In beiden Bildern rennt des Königs Roß über einen zu Boden gestreckten Feind auf den Gegner zu. Den Sinn dieses Motives werden wir beim Denkmal Ardashīr's II. am Ṭāq i bustān erörtern. Das Stehen oder Reiten über zu Boden gestreckten Feind ist sicher nicht geschichtlich, sondern rein magisch zu erklären. Es ist der zur Gewohnheit gewordene Ausdruck für den zu erzwingenden Triumph der iranischen Majestät über den bösen Feind, meist gedeutet auf den römischen Erbfeind.

Die iranische Heldensage erzählt so oft von Zweikämpfen ihrer Herrscher und Helden, daß man den Zweikampf, oder wie man bei den merkwürdigen Ähnlichkeiten mittelpersischer und mittelalterlich-abendländischer Zustände sagen darf: das Turnier als die Form bezeichnen kann, unter der die Sage die großen geschichtlichen und kriegerischen Entscheidungen zum dichterischen Ausdruck bringt. Alles ist dabei Ausdruck, Gleichnis. Offenbar gehorcht die bildende Kunst derselben Grundanschauung. Auch sie verkörpert geschichtliche, kriegerische Entscheidungen im Bilde des Zweikampfes. Das wird gewiß unterstüzt durch die zoroastrische Anschauung von der Zweiheitlichkeit der körperlichen und geistigen Welt. Der Kampf von Ohormizd und Ahriman, von Gott und Teufel, von Licht und Finsternis, von Gut und Böse, der sich in allen Erscheinungen der Welt wiederholt, im Gegensatz von Iran und Aniran, oder von Iran und Rom. Schon im Dareios-Denkmal ist ein nächst verwandter Gedanke zum Ausdruck gebracht: der Sieg des *artām*, des ewigen Rechts über den *drauga*, den Trug, den wir alle immer und immer umsonst erhoffen. So dient also der Zweikampf als Symbol der großen geschichtlichen Entscheidung, in den meisten Fällen offenbart im Triumph Irans über Rom. /63/

Dem Gedanken, Denkmale als Bilder iranischer Heldensage zu deuten, möchte ich allen Nachdruck geben, und damit auch die so merkwürdig treffende, in Persien volkstümliche Anschauung zu Ehren bringen, die ja von jeher die Sasaniden-Denkmale unter den Achaemenidengräbern bei Persepolis und Stakhr „Naqsh i Rustam," Rustam's Bilder, nennt. Unter ihnen sind tatsächlich schon Bilder der iranischen Heldensage.

Der antike Enzyklopädist Athenaeus aus Naukratis, der um 228 n. Chr. sein „*Sophistengastmahl*" schrieb, hat uns eine Erzählung aufbewahrt, die er in Chares' von Mytilene verlorenen „*Geschichten über Alexander*" fand, Chares', des Gesandteneinführers Alexanders, als dieser sich einen asiatischen Hof mit achaemenidischem Zeremoniell einrichtete. Die Erzählung ist eine berühmte, auf mythischem Urgrund erwachsene Liebesgeschichte. Chares schließt sie so: „Diese Liebesgeschichte erzählen sich die in Asien wohnenden Barbaren und sie ist außerordentlich beliebt, und diesen Mythos bildet man ab, in Tempeln und Palästen und auch in einfachen Bürgerhäusern." Nun ist aber gerade diese Romanze ins Shāhnāme aufgenommen und uns in ihm mit denselben Namen: Hystaspes – Gushtāsp, Zariadres – Zarēr, und Odatis – eine Kaisertochter, erhalten. So wissen wir also längst aus literarischer Quelle, daß Stoffe der Heldensage schon in so alter Zeit von der bildenden Kunst gestaltet wurden, und hätten also längst darnach suchen müssen, ob wir nicht solche Dinge auch in Denkmalen noch besitzen, und in ihnen älteste Vorfahren der Bilder, die als köstliche Miniaturen von Shāhnāme's aus der Zeit der Safawiden das Entzücken von Sammlern und Liebhabern morgenländischer Kunst erregen. /64/

Auch beim Reiterkampfbilde Gotarzes Geopothros' liegt es nahe, an die Gestaltung einer Romanze oder Ballade zu denken. Ein Gūdarz, Vater Gēw's, ist einer der gefeiertsten Helden des iranischen Epos. So könnte man vermuten, der Satrap der Satrapen habe, selbst zur Herrschaft gelangt, neben dem Bilde, das ihn vor Mithradates huldigend zeigt, seinen sagenhaften Ahnherrn in einer seiner Heldentaten abbilden lassen, die einen Bezug zu seinen eignen Herrschaftsansprüchen hätte. Diese Annahme aber bewährt sich nicht.

Der Zufall will, daß wir über keinen parthischen König so viel und so vielseitige Nachrichten haben, wie über den zweiten, von 40 – 51 n. Chr. herrschenden Gotarzes. Außer den Münzen, die ja für die ganze Arsakiden-Geschichte das Gerippe der Zeitrechnung und oft noch politische und genealogische Bezüge ergeben, berichten über ihn und seine Zeit Tacitus in den „*Annalen*", Josephus in den „*Judaeischen Altertümern*" und vielleicht Philostratos in seinem „*Leben des Apollonius von Tyana*" /65/

Gotarzes, seiner Abstammung nach vielleicht gar nicht Arsakide, sondern hyrcanischer Stammesfürst, und verschwägert mit Artabanos II., der väterlicherseits vermutlich Nachkomme Atropates' von Medien, mütterlicherseits aber Arsakide und daher Begründer einer weiblichen Linie des herrschenden Hauses war, gelingt es, nach wechselreichen Anfängen und unter dauernden Kämpfen für diese weibliche und gegen die von Phraates IV und Vonones stammende männliche Arsakidenlinie, selbst alleiniger und unbestrittener Herr des Reichs zu bleiben. Aber auch gegen den Erfolgreichen und Beliebten erhebt sich eine starke Partei im Westen, zu der das Haupt der Kāren, einer der sieben Pairs-Häuser des Reichs und Reichsfeldherr von Westiran und Babylonien, ferner die Vasallenkönige Izates von Adiabene, des alten Assyriens, und Abgar Ukhāma, arabischer Fürst von Mesopotamien gehören, und diese Partei wendet sich nach Rom an Kaiser

Claudius, um sich einen in Rom erzogenen und lebenden Arsakiden als Großkönig zu erbitten. Claudius schickt, wie einst Augustus den Vonones, so Vonones' Sohn Meherdates mit vielen guten Lehren, und läßt ihn von C. Cassius Longinus, dem römischen Statthalter von Syrien an die Reichsgrenze, Zeugma am Euphrat geleiten, wo ihn die Häupter seiner Partei in Empfang nehmen. Meherdates, unerfahren und der morgenländischen Sitten entwöhnt, geht nun sich sein Königreich erobern. Aber schon bei seinem Empfang beginnt Verrat zu schwelen. Gerade Abgar V. der Schwarze, an den der Talisman von Edessa, der eigenhändige Brief Jesu Christi, gerichtet war, ist der erste Verräter. Gotarzes aber erwartet den Nebenbuhler ruhig, seine besondere Frömmigkeit dem Hercules-Vurhrān durch Opferfeiern erweisend, im Lager hinter dem Flüßchen Cormas am Fuß des Berges Sambulos. Meherdates gelangt schließlich dahin; die Heere liegen sich untätig gegenüber. Im Lager Meherdates' verbreiten sich Verrat und Abfall. Abgar sowohl wie Izates verlassen seine Sache. Bevor er noch ärmer wird, versucht er die Entscheidung der Schlacht. Seine Stütze, der Kāren fällt. Meherdates aber wird von einem Hörigen seines Vaters, dem er sich zu retten anvertraut, gefesselt ausgeliefert. Um ihn herrschaftsunfähig zu machen und zum Schimpf den Römern, läßt Gotarzes ihm die Ohren abschneiden. Selbst aber nennt er sich nach dem Siege auf seinen Münzen Nikephoros. Er überlebt seinen Sieg, der ins Jahr 49/50 n. Chr. fällt, nur um ein Jahr.

Nun unterliegt es kaum einem Zweifel, daß Tacitus' *mons Sambulos* kein andrer ist, als das Gebirge, das Plinius einmal *Cambades*, ein andermal *CambaLIdus* nennt. (V 98 und VI 134) *Sambulos* und *CambaLIdus* fließen aus griechischen Quellen. Bei Plinius ist für ΚΑΜΒΑΛΙΔΟϹ ΚΑΜΒΑΝΛΟϹ und mundartlich wohl ΚΑΜΒΟΝΔΟϹ herzustellen. Dieselbe Namensform ist bei Tacitus zu ϹΑΜΒΟΥΛΟϹ entstellt, indem die Verwechslung des Anfangsbuchstabens durch griech. Κ gleich lat. C und griech. C gleich lat. S vermittelt wird, und eigentlich nur dieselbe Unleserlichkeit Plinius zu der Lesung LI statt N, Tacitus zu Y verführte. Dieser *mons Cambondos* oder *Cambades* aber mit seinem urtümlichen Herakles-Kult ist ja der Berg der Landschaft ΚΑΜΒΑΔΗΝΗ oder ap. Kampa(n)da, unser Götterberg Bagastāna, eben der Bīstūn-Berg, der das Denkmal Gotarzes' trägt. /66/

Die entscheidende Schlacht, der Sieg über den römischen Kronansprecher, der Sieg des ewigen *artām* über den *drauga*, den Trug, fand also an der gleichen Stelle statt, wo Dareios zweimal siegte, wo auch der Große Mithradates eines uns geschichtlich nicht näher bekannten Vorkommnisses wegen das Bild der Huldigung vor ihm in den Fels meißeln ließ, am Thor von Asien. Wie immer entschied der Besitz dieses Tores die Herrschaft über das Reich. An der Stätte seines Sieges, an der Stätte seiner Gottesverehrung, an der Stätte wo Dareios' und Mithradates' Denkmale mit ihrem magischen Zauber zur Nachahmung einluden, hat Gotarzes II Geopothros seinen Sieg verewigt. Der von der Nike gekrönte Reiter ist Gotarzes II Geopothros Nikephoros, und sein zusammenbrechender Gegner ist der *juvenis ignarus* Meherdates. Im Jahre 50 n. Chr. ist dies Felsdenkmal geschaffen.

Von Gotarzes II. gibt es eine ganz seltene Münze; eine dieser Drachmen ist in der Ermitage in St. Petersburg, die andre im Münzkabinet zu Paris, die dritte scheinbar im Britischen Museum. Auf die Lesung ihrer Legende ist viel Scharfsinn verwandt und sind viel geistreiche Vermutungen gebaut. Sie bleibt zweideutig. /67/ Man kann lesen:

ΓωτΓρΣΗΣ ΒΑΣΛΕΥΣ ΒΑΣΛΕΩΝ ΑΡΣΑΝΟΖ ΥΟΣ ΚΕΚΑΛΛ ΥΜΕΝΟΣ ΑΡΤΑΒΑΝΟΥ

d.i. Γωτέρζης Βασιλεὺς Βασιλέων Ἀρεανῶν Ὑὸς Κεκαλουμένος Ἀρταβάνου

oder aber

Γωτέρζης Βασιλεὺς Βασιλέων Ἀρεανῶν Ὑὸς Γέ(ο) Καλούμενος Ἀρταβάνου

Der Anfang ist die genaue Wiedergabe des vollen Titels mp. Gōtarž *šāhiyān šāh Ariyān*, d. i. Gotarzes König der Könige von Ērān. Den Rest kann man auffassen als *puhrē i khwāntak i Artabān*, „Adoptivsohn Artaban's", oder aber als „(leiblicher) Sohn Gēw's, Adoptivsohn Artaban's". Im ersten Fall hat man die Unform κεκαλυμένος, gemischt aus καλούμενος und κεκλημένος, und gemildert durch die vorliegende Schreibung βασλιευς βασλιεων, im andern hat man das unbefriedigende und nicht einmal einwandfrei mit Γ zu lesende ΓΕ für Gēw, auf das ohne das Γεόποθρος der Inschrift niemand verfallen wäre, und dem in dem Awramān-Documenten die Schreibung und Form Γαάκης oder Γαθάκης entgegensteht. Wie man die Münzlegende lesen will, wird also immer Sache des Gefühls bleiben; die Tatsache aber, daß Gotarzes II. der leibliche Sohn des Gēw, und der Adoptivsohn des Artaban's II. war, steht ganz fest. Das erste beweist die Inschrift, das zweite die Münze. Es findet seine Bestätigung darin, daß Gotarzes II. sich nicht den geheiligten Beinamen der Dynastie, Arsakes beilegt. Das ist ein Anzeichen seiner nicht streng rechtmäßigen Thronfolge. Die iranische Sage kennt ihn als gar nicht dem arsakidischen Hause angehörend, nicht einmal mütterlicherseits. Bei der Perser starren Forderung des Angestammtseins wäre seine Thronbesteigung ohne Adoption gar nicht möglich gewesen, und auch so fand sich die starke Partei, die es vorzog, sich einen angestammten Herrscher vom römischen Erbfeind schenken zu lassen.

Trotzdem wir uns hier auf rein geschichtlichem Boden bewegen, befinden wir uns zugleich inmitten der blühendsten Heldensage. Gūdarz, der Herr von Gurgān und Isfahān, ist einer von Firdōsī's gefeiertsten Helden. Mit den größten Ereignissen der Sage ist sein Name verknüpft. Er kämpft gegen die Dēw's von Māzandarān, er entscheidet unter den zwölf iranischen und turanischen Kämpferpaaren den Sieg über Afrāsīāb, er tritt schon unter Minōtchihr auf und ist einer von Kai Kā'ūs' zwölf Pahlawanen. Das sind Dinge, die offenbar älteren, zum Teil uralten Schichten der Sage angehören und darauf hindeuten, daß in Gūdarz' Sagengestalt mehrere geschichtliche Gestalten zusammengeflossen sind. Seine Hauptrolle aber verknüpft ihn mit Kai Khosrō und dem Rustam-Kreise. Mit der Tötung des Erbfeindes Iran's, des Afrāsīāb, ist seine Aufgabe erfüllt. Als getreuer Eckart der iranischen Sage vollstreckt er nach Kai Khosrō's Entrückung dessen letzten Willen, um dann zu verschwinden. Die Sage vermeldet nichts mehr von ihm. Theodor Nöldeke und Josef Marquart verdanken wir die Erkenntnis, daß diese Schichtungen der Heldensage Niederschläge der geschichtlichen Ereignisse der Arsakidenzeit enthalten. Die Sage Kai Khosrō's ist nach dem Bilde der Geschichte Artaban's II. geschaffen. Gotarzes II. ist tatsächlich das Urbild von Firdōsī's Gūdarz. Vielleicht ist noch eine Gestalt unserer Felsdenkmale ein solches unmittelbares Vorbild einer Sagengestalt. Die Sage nennt in enger Verbindung neben Gūdarz, in dem die geschichtlichen Gotarzes I. und II. zusammengeflossen sein mögen, einen Mīlādh. In der Inschrift M. heißt der zweite Würdenträger MIΘPATHC. Das dürfte derselbe Name sein. Ist Gotarzes ein Hyrcanier, dem auch Isfahān unterstand, so ist Mīlādh der Stammherr des parthischen Geschlechts der Mihrān, des einen der Sieben Häuser, die dem regierenden

der Arsakiden ebenbürtig waren, der Mihrān, deren Sitz noch in sasanidischer Zeit das uralte Rai bei Tehrān war. Aus diesem Geschlecht stammte der Gegner Khosrō's II. Parwēz', Bahrām Tchōbīn, der große Feldherr, der an Irans Untergang einen so wesentlichen Teil der Schuld trägt. Er ist der letzte, und unser Huldigender vor Mithradates II. vielleicht der erste Mihrān. Auch Gēw ist eine Lieblingsgestalt der Sage. Nicht als Gotarz' Vater sondern als sein Sohn tritt er auf. Und außer ihm trägt der Held einer der rührendsten Liebesromanzen des Shāhnāme, nämlich Bēzhan der Liebhaber der Manēzha, einen Namen aus unseren Inschriften. Bēzhan ist ap. Waiwa-zana, d. i.„ aus Gēw's Geschlecht", also nur eine Spielform des Namens Geopothros, d. i. Waiwa-puthra, Gēw's Sohn. /68/

Eigene geschichtliche Überlieferung haben die Iranier von den Zeiten, die der Sasanidenherrschaft vorausgehen, nicht bewahrt. Die ganze Zeit der Arsakiden ist ihnen die Zwischenherrschaft der „Könige der Stämme", unbeliebt und schnell übergangen, fast wie eine Fremdherrschaft. Und auch dies dürftige Wissen meist aus fremden Quellen fließend. Unbeliebt und als fremd empfunden, nicht weil die Arsakiden keine Iranier gewesen wären, – das verbietet schon die Bedeutung, die sie in Wahrheit für die iranische Heldensage haben –, sondern weil ihre hellenistische Zivilisation sie wie Fremde wirken ließ. Die Seleukidenzeit beschränkt sich in der iranischen Überlieferung erst recht auf eine verschwommene Erinnerung an Antiochos d. Gr., auch diese geborgt, und im übrigen auf die völlig mythologisch gestaltete Herrschaft des Drachens Dahhāk. Und was über Alexander bekannt ist, fließt alles aus dem Alexander-Roman, aus des Pseudo-Kallisthenes' über alle Vorstellung verbreitetem Werke, durch syrische Vermittlung. Vorher liegt das völlige Dunkel des Mythos, aus dem gerade der Name Dareios unscharf hervorschimmert. /69/

Dieser Verhalt wäre unbegreiflich, wenn die Sagenbildung in achaemenidischer Zeit herangereift und vollendet wäre. Verständlich wird er aber mit der Erkenntnis, daß gerade die Zeit der Arsakiden die Reifezeit der iranischen Heldensage war. Sie ist nicht erforscht wie die Ilias und die Odyssee, wie die Nibelungen und der Gral, sie soll erst erforscht werden. So ist sie ein unbefahrenes Meer der Finsternis, jenseit von dem unbekannte Länder der Entdeckung harren. Auf diesem Meer aber sind die Inschriften und Bilder von Bīstūn Leuchtschiffe.

Die Denkmale sind ebenfalls wieder tiefe Sinnbilder. Als Mithradates II. nach einem uns nicht näher bekannten Siege die Huldigung seiner Großen entgegennahm und im Fels verewigen ließ, da fühlte er sich und war er, als König der Könige und Großkönig, der Aufrichter und Vollender des Reichs, der Erreicher der von Arsakes und Tiridates gesteckten Ziele. Dafür zeugt dies sein Siegel am Tor von Asien. Aber es ist nicht mehr das Weltreich von Alt-Iran. Die Welt ist in zwei Hälften geteilt. Zwar wehren sich die östlichen Mittelmeerländer noch gegen das unabwendbar näher rückende Aufgehen im Römischen Reich, aber bald darauf ist Roms Herrschaft vollendet. Die vermittelnden Staaten auf den Trümmern des Reichs Seleukos' verschwinden, und es gibt nur noch die Zwei: Rom und Iran. Denn auch Iran ist mit Mithradates' d. Gr. Eroberungen vollendet. Mochte auch den Römern das kaum zum Bewußtsein kommen, oder mochten sie einen solchen Gedanken ablehnen, er bewahrheitete sich immer mehr: es gab einen Dualismus zweier Reiche, deren Wettbewerb und Nebenbuhlerschaft unaussöhnbar war, und der nicht eher endete, als mit dem Untergehen der antiken Kultur im Islam. Daß Mithradates West-Iran mit den Euphrat- und Tigris-Ländern zu einem starken Reiche

verschweißt, das verurteilt den Hellenismus in Iran zum Absterben. Keime aus alter Zeit, die diesen Winter der Fremdherrschaft unter der Schneedecke des Hellenismus überstanden haben, erhalten wieder Raum und Licht zu wachsen. Die große Gegenwirkung des Morgenlandes gegen das Abendland, Asiens gegen Europa beginnt. Im Osten des iranischen Reichs gerät die Masse mittelasiatischer Völker in Bewegung; die große Wanderung hebt an, deren erster Schritt die Yüetshi nach Baktrien führt, der griechischen Herrschaft in Baktrien ein Ende bereitet, und die Tore weit dem Eindringen indischer Gedanken öffnet. /70/ So entsteht dort zu ungeahnter Entfaltung die seltsame Kultur, in der sich griechische Gestalt und indischer Gedanke vermählen, um ihr neues Licht über das Dach der Welt und die unermeßlichen Weiten Asiens bis ins Land der aufgehenden Sonne erstrahlen zu lassen. Dort aber wo Mithradates die große Trennungslinie zwischen Rom und Iran gezogen, da tauchen am Rand der arabischen Wüste arabische Lehnsmannen und Markgrafen auf, halb zu Rom halb zu Iran stehend, die Schwäche beider Reiche erspähend und beutelüstern auf die einstige Erbschaft lauernd, des Islams Wegbereiter.

In griechischer Schrift und Sprache schreiben Mithradates und Gotarzes ihre Inschriften auf ihre Denkmale. In Babylon schreibt man noch Geschäftsurkunden und Briefe in der altväterischen Keilschrift. Mithradates hätte also noch Leute finden können, um sich die Inschrift Dareios' lesen und verdolmetschen zu lassen. Aus demselben Jahre, aus dem die letzte Keilschrifturkunde nach Mithradates datiert ist, dem Jahre 225 Sel. = 87 v. Chr., besitzen wir auch einen Fund von höchster Seltenheit und geschichtlichem Wert: eines der drei in Pālangān am Awramān in Kurdistān gefundenen Pergamente: Verträge über den Besitz von Land- und Weingütern, in abgeschiedenen Gebirgstälern Irans, unter bäuerlicher iranischer Bevölkerung, geschrieben in griechischer Schrift und Sprache, verfaßt nach griechischer Geschäftsart, nach Grundsätzen griechischen Rechts. Das dritte dieser Pergamente, wie das zweite aus den Jahren 22/21 v. Chr. stammend, zeigt den schnellen Umschwung; es ist in einheimischer aramäischer Schrift und einheimischer persischer Sprache geschrieben die älteste bisher zu Tage gekommene Urkunde in Pahlawīk, Sprache und Schrift der Parther. /71/ Und in den selben Jahrzehnten schrieb man die letzte Keilschrifttafel, im Jahre 6 v. Chr. –

Unter Gotarzes II. heißt die Welt des Westens Rom. Der Kaiser Claudius, der Erbe Augustus' und Tiberius' schickt den ihm genehmen König nach Iran. Tacitus, der Verfasser der Germania, der Jude Josephus, der Verfasser der Judäischen Altertümer sind seine Geschichtschreiber. Abgar V. Ukhāma von Edessa, der Araberfürst, Christ geworden nach der Legende und Empfänger des Briefes Jesu Christi, einer der heiligsten Reliquien des Morgenlandes, in Wahrheit aber wohl zum Judentum übergetreten wie sein Genosse, der König Izates von Adiabene, Sohn der Helena, deren Grab bei Jerusalem gezeigt wird: /72/ Das Christentum meldet sich hier an Asiens Pforte, und die seltsame Mission des Judentums am Nordwest-Rande der iranischen Welt, in Adiabene und dann im Kaukasos, im Khazarenreiche, das aschkenazische Judentum wird hier mit einem Male verkörpert. Nicht mehr Ahaswer und Esther, sondern Gotarzes und Izates, nicht mehr Dareios und Ahuramazda, sondern Abgar und Christus heißen die vergänglichen Namen des ewigen Gleichnisses. Und mehr noch als sie alle verkörpert das Wesen dieses Greisenalters der antiken Welt, wo Altes stirbt und Neues wird, der Name Apollonios von Tyana, des Weisen und Wundertäters, der Fleischwerdung des Pythagoras, den der Parther Var-

danes, Gotarzes' Gegner, richtiger wohl einer der Nachfolger, Volagases I. oder Artaban IV., als Gast feierten, nach Indien geleiteten, der auf seinen weiten Reisen zu den Magiern Babylons und Irans, zu den Bhikshu's und Arhat's Indiens, zu den Gymnosophisten des äthiopischen Gottesstaates die letzten verborgenen Geheimnisse der natürlichen und übernatürlichen Welt erforschte, den Städten Byzanz, Antiochien, Hamadān ihre Talismane schenkte, der uns seine ΤΕΛΕΣΜΑΤΑ als letztes Werk und letzten Willen hinterlassen und als Balīnās, der Herr der Talismane, noch nach mehr denn tausend Jahren im Morgenlande berühmt war. Apollonios von Tyana, mit Vespasian, Titus und Nerva befreundet, von Nero und Domitian verfolgt, dem Caracalla und Julia Domna als Alexikakos Tempel errichteten, den Alexander Severus in der Heimlichkeit des Palastes mit Christus, Abraham und Orpheus als *animas sanctiores* neben vergötterten Kaisern anbetete, den die letzten Heiden neben Moses und Hermes Trismegistos anriefen, und den wütende Christenfeinde wie Porphyrios und Hierokles Christus als Vorbild und Widersacher entgegenstellten. /73/

Wie durch Zauberspruch sind alle diese Geister in die Felsbilder und Inschriften am Tor von Asien gebannt, und wer das Siegel löst, dem erscheinen hier alte Welten im Vergehen, neue im Entstehen.

Kunstwerke arsakidischen Ursprungs sind noch nie wissenschaftlich untersucht worden. Der einzige Carl Humann hat mit Puchstein zusammen ein Denkmal bekannt gemacht und erforscht, das durchaus in diesen Kreis gehört und zeitlich zwischen Mithradates', und Gotarzes' Werke sich einreiht, das Hierothesion des Antiochos I. Theos Dikaios Epiphanes von Kommagene (69 – 34 v. Chr.), das gewaltige Grabmal auf dem Nimrūd Dagh. /74/ Drei Fragen stellen diese Werke: wie stehen sie zur altpersischen, wie zur hellenischen und wie zur sasanidischen Kunst?

Den Gegenstand der Huldigung kann man nicht hellenistisch nennen. Im Alten Morgenland ist er zwar auch nicht belegt; doch ist er sicher anzuschließen an solche Vorwürfe, wie der König mit Gefolge am Tatchara, Hadish, Südost-Gebäude und Zentralgebäude in Persepolis, und erst recht an die großen Audienz-Bilder des Hundertsäulen-Saales. /75/ Der Geist des Vorwurfs ist also urpersisch; der Grad des hellenischen Eindruckes ist zu messen an der Umwandlung, die zwischen achaemenidischer und parthischer Zeit stattgefunden hat. Auch am Entwurf ist persisch, daß die Gestalten wie Einzelglieder eines großen ornamentalen Rhythmus behandelt, keinerlei perspektivisch-räumliche Anordnungen versucht werden. Darin gleichen sich Dareios' Denkmal mit den neun Lügnern und Mithradates' mit den vier Huldigenden völlig. Man braucht nur an die Scharen der Leibwachen von Susa, an die 70 Meter Tributzug von der Freitreppe an Xerxes' Apadana in Persepolis zu erinnern, um das als Kennzeichen iranischer Art zu begreifen.

Griechisch ist dem gegenüber die hohe Plastik. Die achaemenidische Kunst, wie die altmorgenländische überhaupt, ist ja Kunst flacher und flachster Erhebung, nur eben dreidimensional ausgeführter Zeichnung. Daher es in ihr kein räumliches Hintereinander gibt, und ein genaues Nebeneinander nur durch geringe Parallelverschiebung kongruenter Umrisse erzeugt wird. Die hohe Plastik offenbart das neue, griechisch umgewandelte Raumgefühl, eine neue Kunstanschauung. Auch die Bildung der Köpfe, der Haare, des Gewandes ist hellenisiert. Was daran einst war und was beabsichtigt, das lehrt ein Vergleich mit der schönen Münze Mithradates' II. auf Tafel XIX o. l. Des weiteren muß hier der Stil des in seinem Wesen ja ganz iranischen Grab-

mals vom Nimrūd Dagh eintreten, von dem Tafel XIV l., ein Flachbild, Antiochos I. dem Mithra-Helios die Hand reichend, als Beispiel wiedergibt.

Zur Erklärung der Huldigung vor Mithradates mußten schon die Huldigungsbilder der Sasaniden herangezogen werden. Die Stoffe der sasanidischen Felsbildhauerei sind äußerst gering an Zahl, es gibt nur die Gruppen der Huldigung, der Belehnung, der Triumphe und Tributzüge, der Reiterkämpfe und der Jagden. Um so schwerer wiegt, wenn nunmehr von diesen Stoffen einer nach dem andern bereits in der Kunst der arsakidischen Zeit nachgewiesen wird.

Auch der Reiterkampf mischt altpersische und griechische Gedanken. Die Verkörperung kriegerischer Entscheidungen der Geschichte und Sage im Bilde des Turniers ist iranische Anschauungsform. Erst recht iranisch ist der sinnbildliche Gehalt: der Sieg des ewigen Rechts über den Trug, der diesen Bildern innewohnt. Aber in der großen Kunst des alten Iran begegnen solche Bilder noch nicht. Anzuknüpfen sind sie an die vier ganz mythisch-mystischen Zweikämpfe des Königs mit ahrimanischen Ungeheuern am Tatchara, Südost-Gebäude und Hundertsäulen-Saal in Persepolis. In der feierlichen Kunst der achaemenidischen Königsstädte fehlen Reiterbilder ganz und gar und auch sonst sind sie sehr selten. Zu den wenigen gehören die ganz anders gedachten Reiter und Reiterinnen der Marmore von Erghili. Näher schon kommt man dem Gegenstand mit dem von J. A. R. Munro beschriebenen Steine von Yenidjeköi, auch wirklich achaemenidischer Arbeit, in naher Nachbarschaft von Erghili gefunden und sicherlich auch aus Daskyleion stammend. /76/ Hier galoppieren drei Reiter über zu Boden gestreckte Feinde hinweg, einer hinter dem andern. Der Galopp selbst gleicht der auf altionischen Werken üblichen Weise. Reiter im Galopp, aber im Sinne der Jagd, zeigt weiter die merkwürdige goldene Dolchscheide medisch-skythischer Art, des Oxus-Schatzes, Herodots ἐγχειρίδια παραιωρεύμενα. Hatte schon Dalton sich gegen die Anzweiflung ihrer Echtheit gewandt, so möchte ich das um so nachdrücklicher tun: nur den Kunstkreis, zu dem das seltene Stück gehört, verkennt, wer seine Echtheit anzweifelt: es ist der urartäisch-medische, in dem assyrische, achaemenidische und selbst altionische, als kleinasiatische Elemente nebeneinander auftauchen können.

Also der geistige Inhalt der Reiterkämpfe ist rein iranisch; in ihrer Formung aber herrscht der Hellenismus, im Gegensatz zu den ganz anderen Gestaltungen in der achaemenidischen Kunst. Der Form nach sind die parthischen Reiterkämpfe und die sasanidischen doch nur ein schwacher Abglanz solcher hellenistischer Werke, wie des Alexandersarkophages.

Auch zur Erklärung des Gotarzes-Denkmals hatten wir den verwandten Vorwurf auf sasanidischen Werken benutzt. Auch dieser Gegenstand sasanidischer Bildnerei ist also in arsakidischer Zeit schon vorgebildet. Hier ist ein näherer Vergleich recht lehrreich: Wie sind die Ähnlichkeiten der zusammenbrechenden Pferde auf den Bildern Gotarzes' und Bahrām's zu erklären? Sicher haben die Meister Bahrām's nicht Gotarzes' Bild vor Augen gehabt. Eine Vermittelung muß verlangt werden, und diese kann nur von der Malerei geleistet worden sein. Sie ist überhaupt der gemeinsame, die Überlieferung fortführende Untergrund, von dem sich die immer als mehr oder weniger vereinzelt vorzustellenden Werke der Bildhauerei, abheben.

Im Relief Bahrām's tritt zuerst der „fliegende Galopp" auf, ein Merkmal östlicher gegenüber hellenischer Art. Ist das nun innerhalb der Malerei aus der ersten Stufe des Galopps der Stele von Yenidjeköi über die zweite von Bīstūn zur dritten von Naqsh i Rustam entwickelt, oder dringt

hier etwas ganz Neues und Fremdes in diese Kunst hinein? Ist der fliegende Galopp also gleichsam eine atavistische Wiederkehr von Jugenderscheinungen archaisch-westlicher Kunst in ihrem greisenhaften Verfall, oder ist der galoppierende Reiterkämpfer als Krieger, als Jäger das Gleichnis einer neuen Zeit, der Vertreter der mittelasiatischen Reitervölker, die seit der Entstehungszeit des Mithradates-Denkmals Woge auf Woge in Iran einbrechen und aus deren allmählicher Verschmelzung mit den alten Iraniern schließlich die neue iranische Nation hervorgeht? Die Probleme der ersten künstlerischen Beziehungen zwischen China und Westasien sind von so großer Tragweite, daß sie hier nicht erörtert, oder gar erschöpft werden können. Nur an einige Grundtatsachen soll erinnert werden. Die ältesten erhaltenen Bauten Chinas stammen aus der Zeit der ersten Han-Dynastie, sind also nachalexandrinisch. In ihnen tritt zuerst, eben der Grund ihrer Erhaltung, der geschnittene Stein, die Quader als Baustoff auf. Die Formen sind noch die des Holzes. Daneben erscheint in der gleichen Zeit der Felsbau, in Formen, die entschieden unchinesisch und westlich sind. Endlich ist das auch die Zeit der ersten erhaltenen Bildnereien in Stein. /77/ In allen drei Dingen läuft die Entwicklung Chinas der Indiens genau gleich, so daß an Zufall nicht zu denken ist. Auch in Indien werden Felsenbau, Quaderbau und Steinbildnerei in der Zeit nach Alexander eingeführt. Förmliche Ähnlichkeiten zwischen indischer und chinesischer Baukunst lassen schließen, daß hier engere Zusammenhänge bestehen, als uns unsere heutige allgemeine Kenntnis der Beziehungen Chinas zu Indien vor dem Buddhismus beweisen läßt, und daß in beiden Erscheinungen Auswirkungen der mit Alexander nach Osten vordringenden, alten westlichen Kulturen vorliegen. Die Han-Zeit ist nun zugleich die, wo die Chinesen ihr Reich über Mittelasien ausdehnen, und zielbewußt handels- und diplomatische Beziehungen mit den Staaten der Zweistromländer Turkistāns und Indiens eröffnen. Daß sie so die Welt des Westens entdeckten und aus ihrem ostasiatischen Inselleben heraustraten, ist sehr möglich eine Nachwirkung eben des Antriebes, den Alexanders Indienzug der mittelasiatischen Welt versetzte.

Tritt man in Einzelheiten ein, so fallen die Verwandtschaften der chinesischen, indischen und altmorgenländischen Fabeltiere und Mischwesen auf, deren Wanderung aus Babylonien über Iran in die indischen Provinzen des Achaemenidenreiches, von da nach Mittelindien, und endlich nach China nicht bezweifelt werden kann. /78/ Dieser Weg wandernder Kunst wurde aber mit dem Hellenismus nicht abgeschnitten, sondern gebessert. Ähnlichkeiten zwischen mittelindischen und chinesischen Bauformen bestätigen das Bestehen eines solchen Weges von Indien nach China schon in einer Zeit, die der hellenistischen vorausgeht, denn in jener mittelindischen Schule lebt noch der achaemenidische Charakter in frühhellenistischer Zeit fort. Weiter liegen nun Verwandtschaften zwischen den Reiterdarstellungen der Han-Denkmale und sasanidischen vor. Diese könnten wohl das Ergebnis einer Gegenbewegung sein, denn die Han-Zeit Chinas ist die Arsakiden-Zeit Irans, die Han-Denkmäler sind älter als die sasanidischen und ihre Altersgenossen, die arsakidischen Werke weisen die Ähnlichkeiten noch nicht auf. /79/ Sehr zu denken gibt andrerseits das prachtvolle Grabmal des Besiegers der Hiung-nu, des Markgrafen und Feldherrn Houo K'iu-Ping, der 117 v. Chr. im jugendlichen Alter von 24 Jahren starb. /80/ Neben seinem hohen Tumulus steht das wuchtige Roß, ungesattelt, das unter seinem Leibe den rücklings zu Boden gestreckten Hunnen zermalmt, der sich vergeblich mit Pfeil und Bogen zu

wehren bemüht. Die Haltung aber des Hunnen ist die Gaumāta's auf dem Dareios-Denkmal und die des Feindes Annubaninis unter seinem Fuße. Das Ganze ist ein genaues Gegenstück zum bekannten „Löwen von Babylon". Nicht nur der ganz iranische Symbolismus, sondern die förmlichen Ähnlichkeiten fordern Erklärung. Und blickt man auf des Feldherrn hohen Tumulus, so taucht das Bild der Tumuli von Nimrūd Dagh auf, und die Reihen von Kolossal-Statuen des Hierothesion wieder erwecken die Vorstellung der Statuenreihen der Kaisergräber der Tang-Dynastie. So ahnt man, daß mindestens seit Alexander d. Gr. ein künstlerischer Austausch zwischen West- und Ostasien hin und her stattfand. Aber auch das ist ein Meer mit unerforschten Küsten, über das ich einem zukünftigen Entdecker den Weg weisen möchte.

Noch weitere arsakidische Denkmale am Tor von Asien verbreitern und befestigen die Ergebnisse dieser Untersuchung. Unter dem hohen Bilde Annubanini's sitzt an der Felswand das vierte der Denkmale von Sarpul, ein Reiterbild, Tafel XXV. /81/ Links ein Reiter, rechts ein Fußmann. Das Handwerk des Reliefs ist derart, daß etwa eine Vorzeichnung gemacht, der Grund flach ausgehoben und ein wenig Innenzeichnung in Rillen nachgeritzt ist. Das Werk ist also äußerst roh und obendrein stark verwittert.

Über das Pferd ist außer der kindlichen Zeichnung nichts zu bemerken: Sattel ist angedeutet. Der Reiter hat das von den parthischen Statuetten her bekannte Maßverhältnis: seine Füße berühren fast den Boden. Beine sind in Seiten-, Oberkörper in Vorderansicht gegeben. Die Beinkleider sind weit und durch gleichlaufende Schrägen als faltig bezeichnet. Der Rock hat keine kenntlichen Besonderheiten. An der Kopfbedeckung bemerkt man lange, flatternde Binden; sie beweisen, daß ein König gemeint ist; denn sie sind die Enden des Diadems. Die Kopfbedeckung selbst schneidet in den Bildrand ein; auch das ein redendes Zeichen: die Kronen der Sasaniden und zwar der Könige, nicht der Götter überschneiden immer den Bildrand. Selbst bei starker Verwitterung und ungenügender Aufnahme läßt dieser Zug immer Zeit und Art der Bilder bestimmen. Auch bei den Münzen ist es der Fall und führt da zu dem ungewöhnlich breiten Münzrand, auf dem dann als Gegengewicht gegen die Königskrone drei kleine Mondsicheln in den Hauptpunkten angebracht werden. Sicherlich hat dieser Zug, ebenso wie die immer gewahrte Richtung der Köpfe auf Münzen, Gemmen und meist auch Reliefs bestimmten magischen oder symbolischen Sinn. Auf jeden Fall beweist die überschneidende Krone hier das Königtum des Reiters. Da der Stil des Bildes sonst gar nicht den sasanidischen Werken entspricht, so weist das auf die späte arsakidische Zeit.

Die Tracht des Fußmanns ruft die alte medische der Denkmale und Statuetten in Erinnerung; weite Hosen und umgehängter Mantel mit herabfallenden Ärmeln. Der Kopf ist durch ein sicher ursprüngliches Loch im Fels, das nur schlecht geflickt gewesen und daher wieder durchgebrochen ist, fast ganz vernichtet. Die Rechte erhebt der Fußmann dem Reiter entgegen.

Der Sinn des Bildes ist entweder die Huldigung eines Würdenträgers oder aber seine Belehnung durch den König. Wiederum gibt es diesen Vorwurf unter sasanidischen Denkmalen. Auf dem von Ardashīr I. und Shāpūr I. geschaffenen Denkmal von Salmās, nordwestlich des Urmiya-Sees, wiederholt er sich zweimal fast genau so. /82/ Dargestellt ist dort sicher die Belehnung des Satrapen oder Fürsten von Armenien, des Armanānshāh mit Armenien. Auch die kleinen Bilder von Barm i Dilak bei Shīrāz sind scheinbar Belehnungen von Satrapen oder Stammesfürsten.

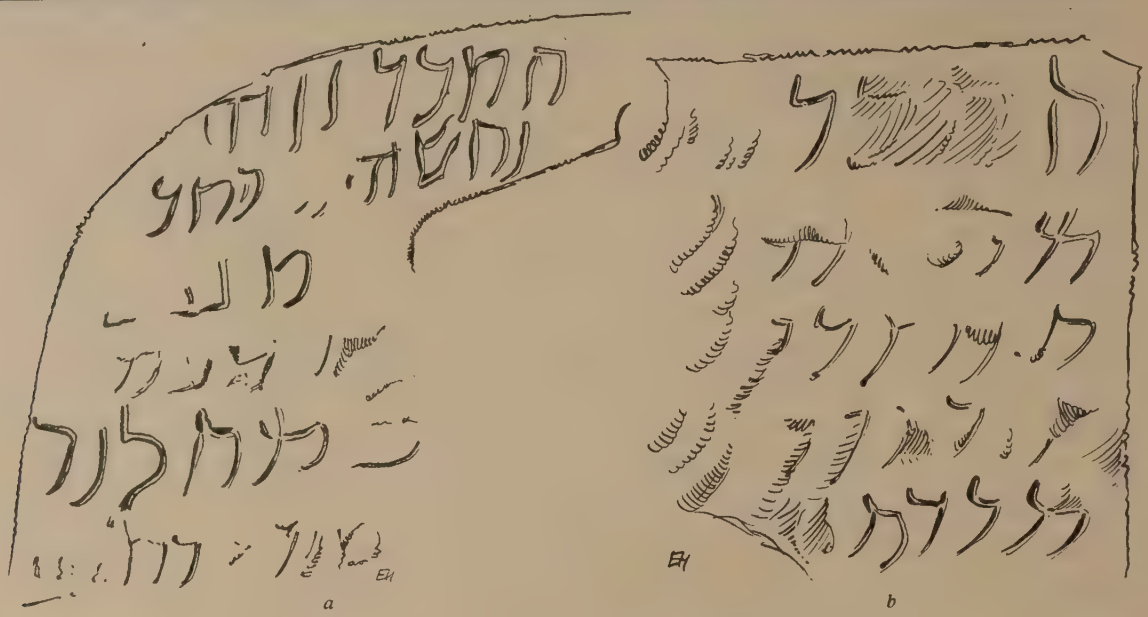


Abb. 13. Beischrift des Reiters und des Fußmannes auf dem arsakidischen Felsdenkmal von Sarpul

Das rohe Bildwerk von Sarpul verdiente kaum eine so eingehende Behandlung, wäre es nicht unter allen andern durch eine einzigartige Inschrift ausgezeichnet. Tafel XXV und Abb. 13, a u. b. Beide Gestalten haben nämlich ihre Namensbeischriften. Zu meinem großen Schmerz reicht die Aufnahme nicht zur Entzifferung aus. Dazu müßte man Gerüste bauen, die Buchstaben abtasten und abformen. Aber klar ist, daß die Schrift eine ostaramäische ist, die wie ein sehr altertümliches Chaldeo-Pehlewi aussieht. Trotzdem die Bezeichnungen noch nicht eingebürgert sind, benutze ich hierfür im Hinblick vor allem auf die in diesen zwei Schriften und Mundarten verfaßte große Inschrift von Paikuli, die Bezeichnung Pahlawīk, für die sog. Pehlewi-Schrift aber Pārsīk; /83/ denn die erste ist eben die Schrift und Mundart der Arsakiden oder Parther, die andre die der Sasaniden oder Perser. Die ersten drei Worte der Beischrift des Reiters sind lesbar: פתכר זנה נפשה, d. i. „Dies ist das Bild selbst . . . .“ Das erste Wort ist iranisch, das zweite und dritte semitisch. Daraus folgt, daß wir bereits vollendetes Pahlawīk mit aramaeischen Ideogrammen vor uns haben. Beispiele des Pahlawīk vor der Sasanidenzeit sind äußerst selten. Bisher kannte man Spuren davon auf sub-parthischen Münzen des III. und IV. Jhdts. n. Chr. und einige Zeichen auf Münzen von Volagases I. und Pacorus II., also vom Ende des I. Jhdt. n. Chr. an. Dazu kam in neuster Zeit das dritte der Pergamente vom Awramān, um 22/21. v. Chr. Dieses ist noch älter, als wir unser Bildwerk ansetzen dürfen. Die Inschrift von Sarpul aber ist das bisher einzige Vorkommen des Pahlawīk an einem Denkmal vor der Zeit der Sasaniden.

Bisher war man für die Erkenntnis des Alters dieser Schreibart fast nur auf innere Gründe angewiesen. Die Ideogramme enthüllten sich bei genauem Studium als von verschiedenem Alter; eine große Zahl von Eigennamen und anderen Worten wird noch im Pārsīk in einer Form geschrieben, die älter ist als die durch armenische und griechische Umschreibungen und andre Hilfsmittel für

das I. Jhdt. v. Chr. nachzuweisende mittelpersische Aussprache; diese Schreibungen sind also historische und müssen schon lange vor der Sasanidenzeit so geschrieben worden sein. Endlich ist ja die ganze ideogrammatische Schreibweise ein so verwickelter Gedanke, daß er eigentlich nie erfunden werden konnte, wo man in der griechischen oder in minder hohem Maße in den semitischen Schriften ein so vollendetes Werkzeug zur Schreibung auch des Persischen hatte. Die ideogrammatische Schreibung mußte einfach vorhanden, alt eingewurzelt sein, daß man sie trotz besserer Mittel nicht aufgab. Das bedingt, daß sie nicht nur in arsakidischer und auch seleukidischer Zeit bereits geschrieben wurde, sondern daß sie unmittelbar an die babylonische Keilschrift, die ja übrigens bis kurz vor Christi Geburt noch lebendig blieb, Anschluß findet. Mit andern Worten, daß sie die Schrift ist, die in den achaemenidischen Kanzleien entstand, wo babylonisch-aramaeisch geschrieben, aber altpersisch geprochen wurde. Die „andere" Schrift, deren Einführung Dareios nach dem dunklen § 70 der Bīstūn-Inschrift für die Pergamente der Kanzleien befahl, ist nicht etwa die achaemenidische Keilschrift, sondern der Anfang des Pahlawīk. /84/ Dieser Gedankengang, der für manche Fragen sehr bedeutungsvoll ist, wäre ohne erhaltene Belege sehr gewagt; jeder neue Fund aber, wie das Pergament vom Awramān und die Inschrift von Sarpul befestigt ihn. Darin liegt der Wert auch der noch unentzifferten Inschrift.

Nach der Untersuchung von Mithradates' und Gotarzes' Denkmalen mit den griechischen Inschriften und hellenistischen Merkmalen, ist es ganz klar, daß dies rohe Bildwerk mit der Pahlawīk-Inschrift und den schon sasanidischen Merkmalen, jünger ist als jene. Auch an den Münzen ist zu beobachten, wie die griechische Schrift schließlich durch aramaeische verdrängt wird, und wie die Prägung in schnellen Verfall gerät. Daß in unserem Felsbild eine Kunst stirbt, keine neue geboren wird, um das zu erkennen, braucht man kein Hippokrates zu sein. Das Werk dürfte in die letzten hundert Jahre der Arsakidenzeit, von 150 – 225 n. Chr. gehören.

Auf seiner zweiten Reise durch das nördliche Mesopotamien, die zur Aufdeckung der ersten mitannischen Bildwerke von Tell Halaf-Gauzan, und damit zum Gedanken dieser so überaus erfolgreichen Ausgrabung führte, fand Freiherr v. Oppenheim auch in Rās al-ʿAin das auf Tafel XXVI gegebene Bruchstück einer Statue. Seither ist es verschwunden.

Der Block ist das Unterteil einer wohl überlebensgroßen, aus zwei Blöcken zusammengesetzten thronenden Gestalt. Erhalten ist die Sockelplatte, der Thronsitz ohne Armlehnen und der Unterkörper des Sitzenden bis zu den Hüften. Die Kleidung besteht aus sehr langem faltigen Oberrock, um die Lenden ein Gürtel aus viereckigen, mit Juwelen besetzten und offenbar auf Leder aufgenähten Gliedern. Die Beine umhüllen weite, faltige, röhrenartig modellierte Hosen. Es sieht aus, als sei deren Stoff mit Punkten gemustert, aber in Hinblick auf die außerordentlich ähnliche Tracht Khosrō's II. im Bogenfelde des Ṭāq i bustān, Tafel XLIV, muß man wohl an aufgenähte Perlen denken. Die Füße stecken in Schuhen, scheinbar aus Stoff, nicht aus Leder. An den Knöcheln sind breite Binden mit Scheiben und Schleifen angebracht. Diese Tracht ist uns als sasanidische ganz geläufig, liegt aber z. B. am eben besprochenen Reiterbild von Sarpul und am Antiochos-Denkmal vom Nimrūd Dagh bereits vor. Vor der Entscheidung, ob arsakidisch, ob sasanidisch, muß daher ein weiteres Denkmal besprochen werden.

Am Fuße des Bīstūn-Berges, kaum 300 m nördlich des Dareios-Denkmals liegt ein dreikantiger

Felsblock, mehr von Natur als von Menschenhand so geformt. Auf seinen drei Flächen sind etwas unter Naturgröße Flachbilder eingemeißelt. Das eine ist fast zur Unkenntlichkeit verwittert, das zweite zeigt einen stehenden Mann, nicht näher zu beschreiben. /85/ Das beste und deutlichste gibt Tafel LII o. l. wieder. Ein Mann in faltigem Gewand steht an einem Feueraltar. Schon dies wenige bedeutet in kunstgeschichtlichem Sinne: iranisch, zoroastrisch, nachalexandrinisch. Die ganze Gestalt ist in Vorderansicht gezeichnet, nur das linke Bein in Seitenansicht gedreht. Tracht ist der lange Oberrock und die Hosen mit senkrechten Falten, der Gürtel mit breiten Gliedern, Schuhe mit Binden an den Knöcheln, alles wie bei dem Thronenden von Rās al-ʿAin. Der Mann trägt Halskette und Diadem um die Stirn, ist also wie der Thronende ein Großer, ein Fürst. Mit der Rechten tut er anscheinend Weihrauch aus einer in der Linken gehaltenen Schale ins heilige Feuer. Er betet also an, wie der alte Meder vom Kel i Dāūd, der Inhaber des Grabes von Issakāwand und die Feueranbeter aus Erghili. Dieser Betende ist ein Werk arsakidischer Zeit, und man würde es wohl zwischen das Denkmal Gotarzes' und das von Sarpul einreihen, also zwischen 50 und 150 n. Chr ansetzen.

Im Vergleich macht nun dieses Bild es zur Sicherheit, daß die Statue von Rās al-ʿAin auch ein Werk arsakidischer Zeit ist. Und nun wird man auch ihre handwerksmäßige Ausführung, ihren Stil als älter denn sasanidisch unmittelbar empfinden. Nicht ohne weiteres ist ihre Haltung verständlich. An dem Block fehlt nichts. Der Thron hatte in altmorgenländischer Art keine Lehnen. Die Arme lagen also nicht auf den Lehnen. Sie hielten auch kein Schwert, eine andre beliebte Haltung Thronender. Wo waren die Arme? Ein Ansatz links ist anscheinend als Rest des Ärmeltuches zu deuten. Es bleibt eigentlich nur, daß die ganz und gar aus dem oberen Block gearbeiteten Arme irgendwie der Brust eng anlagen, kaum über der Brust gekreuzt, viel eher einen kleinen Gegenstand an die Brust drückend.

Fundort und Zeit legen nun einen Gedanken nahe, wer der Dargestellte gewesen sei. Rās al-ʿAin gehört genau innerhalb der Grenzen der arsakidischen Zeit zum Herrschaftsbereich der arabischen Dynastie der Maʿnu und der Abgar von Edessa, deren einen Vertreter wir als Parteigänger des Meherdates gegen Gotarzes II. und als Empfänger des Briefes Christi kennen gelernt haben. Als thronende ist die Gestalt aber sicher die eines Fürsten, und so kann sie nicht wohl jemand anders als ein Glied dieses arabischen Fürstenhauses vorstellen. Dann ist sie ein Gegenstück zu den noch recht von assyrischem Geist erfüllten sogenannten Partherstelen, die in Assur 1904 zu Tage gekommen, deren Inschriften zwar bisher leider nicht bekannt gemacht, deren Daten aber die Jahre 223/25 Sel. = 89/87 Chr. sind. /86/ Diese Herren von Assur, die sich wie der Parther des Blockes von Bīstūn als Beter abbilden ließen, könnten entweder Glieder einer besonderen Fürstenfamilie von Assur oder aber des Hauses von Adiabene darstellen, dem Izates, Abgar's V. und Meherdates' Genosse, Helenas Sohn, angehörte.

Soweit die geschichtliche Bestimmung. Auch kunstgeschichtlich eröffnet sich ein weiter Ausblick, dem erweiterten Horizont des Zeitraums entsprechend. Diese thronende Statue läßt auch als Stückwerk einen Zusammenhang mit einer Reihe sasanidischer Darstellungen thronender Herrscher nicht verkennen, die zwar nicht Rundbilder, aber Flachbilder in voller Vorderansicht und so gewissermaßen Flachbilder von Rundstatuen sind. So kennen wir ein unvollendetes Bild Shāpūr's I. in Shāpūr, ein Bild Bahrām's II. in Ṣaḥrā i Bahrām und endlich Khosrō I. auf einem

Bergkristall, dem Nabel der Goldschale der Nationalbibliothek zu Paris. /87/ Man ist versucht in diesen unbewegt starren Thronbildern einen archaisch-altmorgenländischen Charakter zu erblicken, der auch in den archaisch-ionischen Statuen von Milet nachklingt. Das ist nur so weit richtig, als der starre, feierliche Sinn in allen Zeiten im Morgenlande lebt. Dagegen wird ein Zusammenhang nicht bestritten werden können, nämlich mit den höchst denkwürdigen stehenden und thronenden Statuen von Turushka-Königen und -Prinzen, wie Kanishka oder Huvishka, die J. Ph. Vogel in Mathurā entdeckt hat. /88/ Diese sind Zeitgenossen der Statue von Rās al-ʿAin. In dieser Weise in West und Ost, in Mesopotamien und in Nordwest-Indien kann aber nur eine Kunst sich spiegeln, das ist die griechisch-baktrische. Als Werke, die uns die Vorstellung von dieser, für ganz Asien bestimmenden, aber immer noch kaum in einem einzigen eigenen Werke bekannten Kunst näher bringen, wollen die Statue von Rās al-ʿAin und das dürftige Beterbild von Bīstūn gewertet sein.

DER ṬĀQ I BUSTĀN

Im Hochsommer 1913, am Tage nach dem Geburtstage des jungen Schah und im Winter 1916/17, in den Tagen zwischen Weihnachten und Neujahr, konnte ich die Aufnahme des Ṭāq i bustān durchführen, die ich in den Tafeln XXVII bis LXV dieses Buches vorlege. Zusammen mit Sarre's Tafeln XXXVI bis XXXIX der *Iranischen Felsreliefs*, die ich nicht übertreffen kann, hoffe ich damit der Welt dies letzte und höchste Denkmal der alten Kunst Irans befriedigend bekannt gemacht zu haben. /89/

Man weiß von diesem Werke, das die Araber unter den Weltwundern aufzuführen nicht unterlassen, in Europa seit langer Zeit, und nimmt man die morgenländische Literatur hinzu, so kann man sagen, daß die Kenntnis, Bewunderung und Berichtung davon nie abbrach. So ist auch den Arabern, deren Nachrichten sich ja des Denkmals Erschaffung sehr nähern, der Name des Urhebers, Khosrō II. Parwēz (590–628), nie unbekannt gewesen. Wohl ist das keine irgendwie literarische oder urkundliche Wissenschaft, aber in allen die Zeit Khosrō's II. betreffenden Fällen ist die volkstümliche Ortsüberlieferung so früh und so nah dem Ereignis selbst festgelegt worden, daß man sie einfach als ungefälschte, geschichtliche Wahrheit nehmen kann.

Es ist nur natürlich, wenn diese alte Überlieferung dabei die ganze Gruppe der Denkmale beim Ṭāq i bustān zu einer Einheit zusammenfaßt. Zu scheiden ist unsere Aufgabe. Da mancher alter Besucher Beschreibungen mißverständlich sind, setze ich zunächst die Lage auseinander.

Man reitet von Kirmānshāhān wohl 1½ deutsche Meilen auf schönem baumbeschatteten Wege nach Norden in der Richtung auf den Kūh i Pārūh. Noch vor dem Flusse Qarasu bleibt ein Schutthügel des Altertums, bei dem zur Zeit Nādir Shāh's eine Befestigung im Vauban'schen oder Asfeld'schen Stil angelegt wurde, die Kala i kuhna, zur Linken liegen. Dann folgt die Überschreitung der Qarasu, wohl Tacitus' *Cormas*, wenn dieser Name nicht etwa auf den Gāmāsāb, dessen Nebenfluß der Qarasu nur ist, bezogen werden muß. Meist furtet man, wenn die Brücke entzwei ist, neben einer Hängebrücke, einem bezugreichen Beispiele dieser im Morgenlande, besonders im Pāmir heimischen, und nicht von abendländischen Brückenbauten beeinflußten Brückengattung. An einem Dorf mit älterem Landhaus des Prinzen ʿImād al-daula

vorbei, sich dem Kūh i Pārūh immer mehr nähernd, kommt man an einem weiteren Trümmerhügel vorüber, Shahr i Khosrō, Khosrō's Stadt genannt und nur noch etwa 1 km vom Berg entfernt. Man sieht Mauerreste von etwa 700 : 500 m, in Gestalt von Hügelreihen, wie spätsasanidische und frühislamische Trümmer in Schwemmebenen auszusehen pflegen. An der SW-Ecke ein höherer Tumulus, der einen größeren Bau in sich birgt. /90/

Von nun an wird das Auge ganz von dem Berge und den sichtbar werdenden Grotten mit Park und Teich gefesselt, Tafel XXVII. Alles liegt links der Straße. Man kommt nah am Staudamm des Teichs vorbei, und erreicht, einen Kanal überschreitend, den Rand des Dörfchens und die baulichen Anlagen, die zu dem Lusthause des verstorbenen Wakīl al-daula gehören. /91/ Schroff und kahl stürzt der hier marmorne Fels des Kūh i Pārūh in die Ebene ab. Am Flusse eines Sporns brechen reiche Quellen aus dem Gestein hervor. Die größte Quelle liegt unter dem heutigen Lusthause, aber auch an der kleinen Grotte und links der großen sprudeln starke Wässer hervor. So ist der Ort geschaffen für die Anlage eines Paradeises, eines persischen Tierparks, der der Jagd und der Erholung gewidmet war. Zugleich war der Ort, wie viele ähnliche in Iran, von altersher eine Stätte der Gottesverehrung. Die ältesten Iranier hatten ja keine Tempel, sondern beteten auf Bergeshöhen an. Die großen Quellen, plötzlich aus den Felsen hervorbrechend, waren im besonderen Heiligtümer der Anāhit. Die sasanidischen und älteren Denkmale finden sich fast stets an solchen Quellen. Und zahlreiche Quellen in Kurdistān genießen entweder noch volkstümliche Verehrung, trotzdem dem Islam solche Dinge nicht nur fremd, sondern abscheulich sind, oder heilige Fische, heilkräftiger Trunk und Waschung, oder wenigstens der Name verraten noch ihre uralte Heiligung.

So wird auch die reiche Quelle beim Ṭāq i bustān ursprünglich ein Heiligtum gewesen sein. Denn das erste der heute noch erhaltenen Denkmale, das Ardashīr's II. hat mit der Darstellung der Belehnung des Königs durch Ohormizd und Mihr eine ausgeprägt religiöse Färbung. Tafel XXIX. Damals war der Ort noch kein Paradeis, kein Lustort.

Man darf wohl annehmen, daß es von Anfang an eine Fassung der Hauptquelle gab. Das zu erkennen hindert heute leider der Bau der Villa des Wakīl al-daulah. Flandin's Plan, den ich eben deshalb zur Wiedergabe auf Tafel XXXIV wählte, ist noch vor ihrer Erbauung gemacht. Er zeigt eine Brücke über den Abfluß der Hauptquelle, die völlig von der Villa überbaut ist. Jetzt führt der Zugang zu den Grotten durch das Haus hindurch, dann am Denkmal Ardashir's II. und der kleinen Grotte Tafel XXXI vorbei zum Platz vor der großen Grotte Tafel XXXIII. In Shāpūr in Fārs, wo Shāpūr's I. Felsbilder bei der von ihm gegründeten Hauptstadt zu sehen sind, bricht ebenfalls eine reiche Quelle aus dem Fels, und dort ist die sehr schön in Quadern gearbeitete Quellfassung erhalten. /92/ Hier scheint Flandin allerdings nichts wesentliches mehr gesehen zu haben, aber einige ältere Berichte deuten auf dergleichen hin: in der Hauptquelle lag zur Zeit, da der Vater Emanuel, der Abt Beauchamps und noch Ker Porter den Ṭāq i bustān besuchten, das Rundbild Khosrō's II., Tafel LII o. r., das jene beiden als im Wasser liegende Nymphe, Ker Porter richtiger als bewaffneten Krieger beschreiben. Noch vor ihnen sagt der Bruder Leandro: „*Nel mezzo di una ampia spelonca vi è una gran vasca sostenuta da quattro ninfe . . . . . È tanta l'acqua che dalla gran vasca ridonda, che adunata in un ampio canale sull'imboccatura della spelonca da cui esce, va a formare il fiume.*“ /93/

Und endlich berichtet ein altes arabisches Buch, die „*Wunder der Schöpfung*“ des Aḥmad Tōsī, die Josef von Hammer Bd. XVII p. 21 1833 anführt, daß bei Kirmānshāhan eine Quelle und an ihrem Ursprung eine Statue sei, die so oft man sie ins Wasser werfe, bewirke, daß das Wasser stehen bleibe. Das ist wie schon Silvestre de Sacy sah, keine andere Quelle als unsre, und die Statue ist Khosrō's II. Der seltsame Wunderglaube, der Talisman, ist der letzte Rest der Heiligkeit der Quelle.

Auf diese Hauptquelle folgt zuerst das Belehnungsrelief Ardashīr's II., weiter anschließend die kleine Grotte der beiden Shāpūre II. und III. und dann der eigentliche Ṭāq i bustān, die „Gartengrotte“, die „Paradeisgrotte“, Khosrō's II. Vor dieser Grotte war ein Vorplatz mit einem die kleine Grotte symmetrisch wiederholenden Quaderbau, und zu diesem Bau gehörten vielleicht das Paar kolossaler Säulenkapitelle, die heute neben der Statue auf dem Staudamm aufgestellt sind, Tafeln LV – LIX. Hoch über der großen Grotte ist eine andre Plattform, die von der Villa aus über eine in den Fels gehauene Treppe zugänglich ist, Tafel XXVIII. Die Treppe führt dann von der oberen Plattform noch weiter den Marmorfels hinauf, um plötzlich tot zu enden, ohne daß von da an etwa eine besser gangbare Strecke des Berges die Treppenanlage weniger als die zurückgelegte Strecke erforderte. Man wird unwillkürlich an die seltsamen, tot im Berge endenden Treppen des uralten Kleinasien erinnert, die kultische Bedeutung hatten; hier aber ist die Erscheinung nur im unvollendeten Zustand von Khosrō's Denkmal begründet.

Indem wir nun, abgesehen von Quellfassung und Treppenanlage, die drei Denkmale in ihrer natürlichen Reihe betrachten, haben wir sie zugleich in ihrer geschichtlichen Folge.

Das erste Denkmal, Tafel XXIX, Ardashīr's II. Belehnungsbild, ist ein Felsrelief von etwa 4,50 m Bildbreite, dessen drei stehende Gestalten, ohne die hohen Kronen, mehr als 2 m hoch sind. Es heißt beim Volk die „drei“, auch wohl die „vier Kalender“. Der Name dürfte auf die zuerst von dem 725/1325 in Dehlī gestorbenen Amīr Khosrō dichterisch gestaltete „*Erzählung von den Vier Derwischen*“, oder etwa auf die nah verwandte „*Geschichte Ashraf Khāns und der drei Derwische*“, oder an volkstümliche Erzählungen wie in Tausend und einer Nacht anspielen. /94/ Drei Gestalten stehen nebeneinander; die Handlung spielt sich zwischen den beiden sich zugewandten rechten ab, während die linke wie unbeteiligt dabei steht. In Wahrheit gehört sie ebenso gut zur Handlung, und wir haben hier nur die uns fremde Raumauffassung, wie schon in den Audienzbildern von Persepolis, also in der achaemenidischen Kunst zu überwinden. Sie gibt die Handlung nicht von außen wie sie das Auge des Zuschauers erblickt, sondern von innen aus der Handlung heraus. Denkt man sich in die Mittelfigur hinein, so stehen die beiden andern rechts und links vor einem. So ist die Handlung zu begreifen.

Die rechte Gestalt reicht der mittleren einen breitbebänderten Kranz mit der Rechten, während sie die Linke unbeschäftigt auf die Hüfte stützt, wie Sarre's parthischer Reiter, Tafel XX. Die Mittelgestalt ergreift diesen Kranz mit der Rechten, während ihre Linke den Schwertknauf an der linken Hüfte packt. Dieser Vorgang ist unmißverständlich: Die Mittelfigur wird belehnt, ist also der König und erhält von der Rechten, die darnach ein Gott ist, das Königtum. Die linke Gestalt ist dann nach der Raumauffassung dieser Kunst auch ein Gott.

Nichts ist der sasanidischen Bildnerei in Fels geläufiger als diese Belehnung. Zu Fuß oder in der älteren Zeit mit Vorliebe zu Pferde wird sie entworfen. Ardahīr I., den Reichsgründer, kennen

wir einmal zu Roß, den Ring vom reitenden Ohormizd empfangend, beide über zu Boden gestreckten Feinden, Tafel XXIV links, und zweimal zu Fuß von Ohormizd belehnt in Anwesenheit des Thronfolgers, der Königin und großen Gefolges. Seinen Nachfolger Shāpūr I. kennen wir von Naqsh i Radjab her zu Roß von Ohormizd belehnt. Bahrām I., der dritte des Geschlechts, erscheint ebenso auf dem Bild II in Shāpūr in Fārs, dem schönsten der sasanidischen Felsreliefs. Und endlich Narseh, der Erbauer des Denkmals von Paikuli, läßt sich in Naqsh i Rustam, Bild VII, zu Fuß mit dem Thronfolger und Gefolge von Anāhit gekrönt abbilden. Außer unserm Bild kehrt der Vorwurf dann nochmals wieder im Bogenfelde des Ṭāq i bustān, wo Khosrō II. den Ring sowohl von Ohormizd als von Anāhit empfängt, Tafel XLIV. /95/

Welche Götter hier erscheinen, ist durch einen Blick auf ihre Kronen offenbar; Der Überreicher des Kranzes ist wieder Ohormizd mit seiner hohen Mauerkrone. Die linke Gestalt mit Strahlenkranz und Barsombündel aber ist von den Reliefs des Antiochos-Grabmals auf dem Nimrūd Dagh und von den zoroastrischen Münzen der Turushka-Könige, beides Urkunden mit Namensbeischriften, zur Genüge bekannt. Es ist der iranische Licht- und Sonnengott Mithra-Mihr.

Wer ist der König? Die sasanidische Kunst kennzeichnet ihre Götter durch Kronen und einige Zukommnisse, ihre Könige durch Kronen, einige Große durch Rangzeichen. Wenn sie diese redenden Zeichen gibt, gilt es aufs schärfste aufzumerken. Die Götter kennen wir hauptsächlich von den Münzen der Indo-Skythen, die Könige von den Drachmen der Sasaniden, die Großen von einigen Gemmen mit Inschriften. Die Bestimmung der Münzen ist in einhundertjähriger Forschung gelungen und lehrt uns die Kronen aller herrschenden Sasaniden./96/ Jeder besitzt, wie seinen Thronnamen, so seine unterscheidende Krone. Der Thronname unterstellt, wenn er wie oft ein Göttername ist, den Träger unmittelbar dem besonderen Schutz des Gottes; die Krone mit ihren göttlichen Abzeichen soll ihm die göttlichen Kräfte leihen. Von dem Gesetz der persönlichen Krone darf nie abgewichen werden, weder von der Kunst, da sie sonst ihr einziges Mittel eine Einzelperson zu kennzeichnen aufgeben, noch von uns, da wir sonst in völlige Willkür verfallen würden. /97/

Unter allen Umständen gehört zur sasanidischen Krone eine Kugel, ein großer Globus oder Polos. Ihr Sinn kann nicht wohl etwas anderes sein, als, im Hinblick auf die verwandte Bedeutung des Polos oder Reichsapfels im Westen, die Herrschaft über die Erde, die Weltherrschaft, die die Könige der Könige von Ērān und Anērān ja genau so beanspruchten, wie die Kaiser des römischen Imperiums. Oder sie bedeutet etwa als Himmelskugel die Göttlichkeit der Majestät, die ja der Titel der Sasaniden „der Mazda-verehrende Gott, der ein Sproß von den Göttern ist" so eindeutig zum Ausdruck bringt, wie der „*divus*" der Imperatoren. Nach einer Stelle des *Farhang i Djihāngīr* setzte Ardashīr I. zuerst eine Krone auf, an der das Bild der Sonne angebracht war; die späteren folgten ihm; man würde diese Nachricht gern auf den Globus beziehen. – Ein genaueres Hinsehen auf die Münzen zeigt förmliche Unterschiede in den Globen: bis zu Shāpūr II. sind sie hoch, groß, breit, mit einer breiten Basis und wie mit der eigentlichen Kopfbedeckung fest verwachsen. Von Ardashīr II. an erscheint der Globus unten fest abgeschnürt und nur noch an einem Punkte, statt der festen Basis, mit der Kopfbedeckung verbunden. Von Bahrām V. und Yazdegerd II. an ist der Globus immer mit einer Mondsichel verknüpft, sehr verkleinert und auf einen hohen Stiel gesetzt. Diese Entwicklung geht noch weiter: schon bei

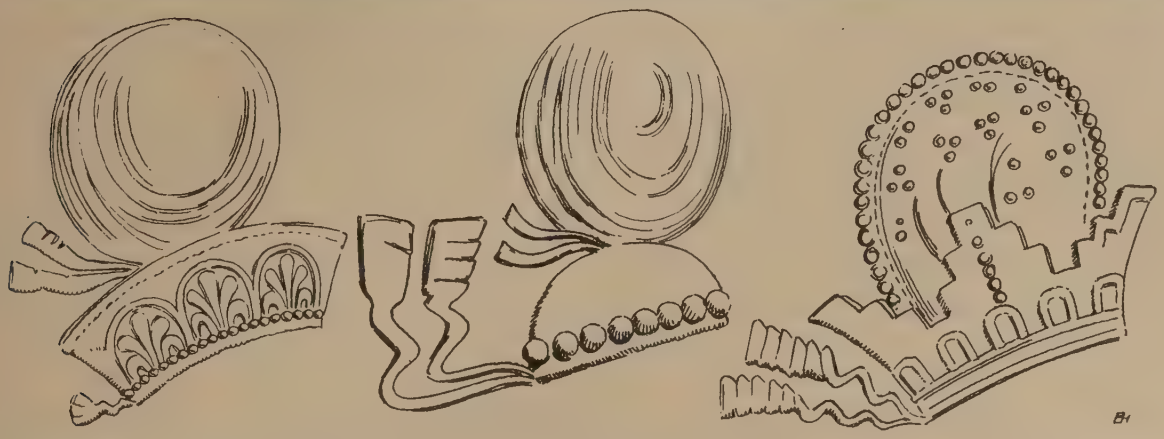


Abb. 14. Krone Shāpūr's III. Ardashīr's I. und Shāpūr's II. nach Münzen

Khosrō II. und erst recht bei allen seinen kurzlebigen Nachfolgern ist der Globus so klein, daß ein darauf gezeichnetes Sternchen ihn ganz deckt. Der Globus war seinem Wesen nach wohl eine Haartracht, wenigstens bis zu Bahrām V.: das Haupthaar wird auf dem Scheitel zu einer hohen Kugel gekräuselt und dann mit einem dünnen, leichte Falten werfenden Seidenstoff überzogen und verhüllt, während das seitliche Haar im Nacken und hinter den Ohren zu einem weitabstehenden Schopf, – eine aus dem achaemenidischen Schopf abgeleitete Mode –, gekämmt wird. Vielleicht war bei der Frisur des Königs viel Kunst angewandt, denn der große Johannes Chrysostomos schreibt in einem Brief, daß der Großkönig bei seinen Audienzen einen vergoldeten Bart trug und auch sonst „aufgethan war wie ein Wundertier". /98/

Unsres Königs Globus ist scharf abgebunden *Abb. 14*, man hat ihn also von vornherein unter der mittleren Gruppe von Ardashīr II. bis Yazdegerd I. zu suchen. Der Globus ist ferner ebenso wie der Scheitel und die Lockenbäusche durch krause Ritzungen als Haar bezeichnet, als ob er nicht umhüllt sei. Das kommt auch bei Ardashīr I., Shāpūr, und sonst gelegentlich vor. Die eigentliche Krone besteht nur aus einem um den Stirnrand des Haares geschlungenen Perlendiadem. Etwas Ähnliches gibt es nur bei drei Herrschern: Ardashīr I., Hormizd I., und Ardashīr II. Ardashīr I. trägt das arsakidische Perlendiadem in staatsrechtlicher Bedeutung als Großkönig und Rechtsnachfolger des letzten Arsakiden. Als Vorbild der unsern kommt Ardashīr's I. Krone schon deshalb nicht in Frage, weil bei ihr der Globus ganz anders geformt ist, als auf dem Relief; abgesehen von der erst recht unterschiedlichen Haar- und Barttracht Ardashīr's I., die allein ihn unter allen Sasaniden sofort kenntlich macht. Näher kommt dem schon die Krone Hormizd's I., die aber ebenfalls noch den hohen mit breiter Basis an der Mütze festgewachsenen Globus aufweist, und dazu nicht ein einfaches Perlenband, sondern ein Perlenband mit einer Reihung kleiner Bogen oder Blätter zeigt, wie sie ähnlich aber höher Bahrām III. und Narseh tragen. Des letzten der drei, Ardashīr's II. Krone, Tafel XIX u. entspricht dagegen genau den Besonderheiten des Reliefs; der Globus ist scharf abgebunden und vom Scheitel getrennt, die eigentliche Krone hat gar keine besonderen Beigaben, sondern besteht lediglich aus einem Perlendiadem. /99/

Kein Zweifel, daß Ardashīr II. wie seinen Thronnamen so seine Krone in bewußter Anspielung auf Ardashīr I. wählte, und daher hat diese Ähnlichkeit fast alle Betrachter und Forscher verleitet, das Denkmal für ein Werk Ardashīr's I. zu halten. Damit aber wurde der Weg zu einem tieferen Verständnis der sasanidischen Kunst gründlich versperrt. Sinn und Zeit des Denkmals ist: Ardashīr II., 379—83, empfängt den Kranz der Königsherrschaft von Ohormizd im Beisein Mihr's. Eine Bestätigung liegt sogleich darin, daß dann die ältere Zeit nur die Belehnung durch einen einzigen Gott, vor allen Ohormizd, zu Narseh's Zeit durch Anāhit darstellt, daß in der mittleren Zeit die Belehnung durch Ohormizd in Anwesenheit Mihr's auftritt, und daß am Ende sowohl Ohormizd als Anāhit und vielleicht noch andre Gottheiten Khosrō II. den Kranz reichen.

Ohormizd und Ardashīr stehen auf einem zu Boden gestreckten Feinde. Dies Motiv haben wir schon bei den beiden Reiterkampfbildern Bahrām's II., Naqsh i Rustam V und VI, vgl. Tafel XXIII m. gesehen. Es liegt ferner vor bei Ardashīr's I. großem Belehnungsbild, Naqsh i Rustam I. Tfl. XXIV links. Dort steht des Gottes Roß auf einer nackten Gestalt, die Schlangen statt der Haare hat, also der Form nach ein Mischling von babylonischem Schlangengott und Medusa, dem Geist nach aber der rein zoroastrische Schlangendämon Azdahāk oder überhaupt Ahriman, das böse Prinzip, ist. Ardashīr I. steht auf einem Mann, den man allgemein aus naheliegenden Gründen auf den letzten Arsakiden, Artaban, deutet. /100/

Weiter begegnet das Motiv auf einer berühmten Gemme im Britischen Museum. /101/ Da steht Bahrām IV. zu Fuß, die Lanzenspitze auf den unterworfenen Boden gesetzt, auf einer kleinen liegenden Gestalt, die durch Tracht und Helm als Römer gekennzeichnet ist. Bei Ardashīr I. lag eine geschichtliche Deutung des zu Boden Liegenden auf der Hand. Bei Bahrām II. war die Deutung auf den Kaiser Carus und den aufrührerischen Hormizd möglich. Bei Ardashīr II., dessen Herrschaft in die Jahre der Kaiser Gratian und Valentinian II. und des großen Theodosios fällt, ist eine geschichtliche Deutung nicht möglich und ebenso wenig bei Bahrām IV. 388—99, d. i. Theodosios und die ersten Jahre Arkadios': Bahrām IV. schließt mit Theodosios d. Gr. einen Vertrag über Armenien und Mesopotamien, und unter Bahrām's Nachfolger Yazdegerd, der für seine Tugenden von magischen Eiferern mit dem Beinamen der Sünder behängt ward, führte das gute Verhältnis beider Reiche zu dem Friedens- und Freundschaftsvertrag von 408, in dem Arkadios seinen Sohn und Thronerben Theodosios II. unter Yazdegerd's Schutz stellte. In diesen Fällen versagt also die geschichtliche Deutung auf einen Römersieg völlig.

Auf Annubaninis und Dareios' uralten Bildern setzt der Herrscher seinem rücklings zu Boden liegenden Feinde den Fuß auf die Brust. Das scheint nicht allein den errungenen Sieg zu verbildlichen, sondern seine Dauer, vielleicht erst sein Werden erzwingen zu sollen. Die Formänderung, der Schritt vom Den-Fuß-auf-die-Brust-setzen zum Treten, Stehen auf dem zu Boden Liegenden, ist gering. Ein prachtvoller achaemenidischer Siegelcylinder aus Chalcedon, Nr. 114 des Oxus-Schatzes im Britischen Museum zeigt das vollendete Motiv zweimal. Ohne fehl zu gehen darf man, sachlich beide Formen verknüpfend, der sasanidischen Gestaltung einen ganz langen Stammbaum verleihen und auch ihren Sinn vom alten herleiten. Wir befinden uns ja inmitten magischer Weltanschauung. Da ist das Sinnbild nicht auf einen geschichtlichen Sonderfall, sondern vielmehr gattungsmäßig zu deuten. Aus langer Gewohnheit wird der Segenswunsch:

„Gott mache seinen Sieg stark, Gott lasse seine Herrschaft dauern, Gott festige sein Reich", hier im Sinnbild des Stehens auf dem besiegten Feind zum Ausdruck gebracht, im gleichen beschwörenden Sinne wie später in den Segenswünschen islamischer Inschriften. Diese in allen Fällen zutreffende Deutung kann man zwar in bestimmten Fällen auf einen Sondervorgang beziehen; beweisbar ist die besondere Deutung kaum jemals, und daher begnügt man sich besser auch bei den Bildern Ardashīr's I. und Bahrām's II. mit der allgemeinen. /102/

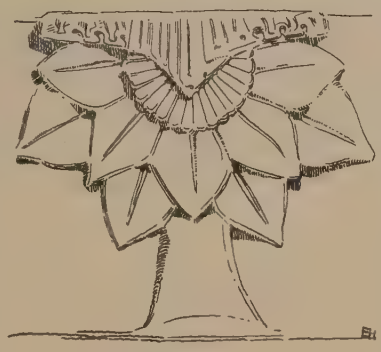


Abb. 15.
Lotos von Ardashīr's II. Belehnungsbilde

Mithra steht auf einem Lotos, Abb. 15. Der Lotos wächst auf einem Stengel unten aus dem Bildrand hervor, ist also ganz pflanzlich gedacht. Der Stengel ist in Seitenansicht, die Blüte in Vollaufsicht, aber nur halb gegeben. Sie hat zwei Kränze von im Ganzen je acht Blütenblättern und einen innern Kreis von 32 Staubgefäßen. Über die Blüte fallen oben die Enden der Schuhschärpen herab. Es ist dieselbe Pflanze, wie auf indischen Denkmalen, z. B. an den Toren und Geländern der Stupen aus Asoka's Zeit, also der indische Lotos, *Nelumbium speciosum*. Er wächst auch in Iran und gar nicht weit vom Ṭāq i bustān liegt ein Wasser Sarāb i nīlūfarr, d. i. die „Blaue-Lotos-Quelle". Im Būndahishn, dem kosmologischen Religionsbuche der Zoroastrier werden gewisse Pflanzen Gottheiten geweiht, dem Mihr eine mp. *khēr* genannte Blume, die „rotes Chrysanthemum" übersetzt wird. Entweder bedeutet also wohl *khēr* den indischen Lotos, oder aber das Lotosbild dies rote Chrysantheum. Auf jeden Fall ist der Gedanke, den Gott auf eine entfaltete Lotosblume zu stellen, indisch. Denn er ist Hindu wie Buddhisten eigen. Aber der uralte Gedanke ist nicht in Indien geboren. Er gehört in die Kategorie des Stellens der Gottheiten auf ihre „Gefährte" überhaupt, auf die Garuḍa und alle sonstigen Wesen, auf denen Götter stehen. Und er tritt uns im hettitischen Kleinasien seit Urzeiten entgegen und ist von den Indern von dort mit nach Indien gebracht. In der Lotosblume kehrt er, einst von Khatti zum Ganges gewandert, wieder nach Iran zurück. /103/

Beide Götter tragen die nun schon oft beobachtete Kleidung, langschößigen Oberrock und weite Faltenhosen; dazu einen kurzen Mantelkragen, der auf der Brust durch ein reiches Schloß gehalten, über den Rücken flatternd herabhängt. Sie tragen ferner einen vorn geschlossenen Gürtel mit Bandschleife, und an den Schuhen die bandgeschmückten Anschnallsporen, die das Gehen fast unmöglich gemacht haben müssen. Diese Schuhschärpen trug schon Antiochos von Kommagene der thronende Araberfürst von Rās al-ʿAin, Tafel XIV und XXVI. An weiterem Schmuck tragen die Götter Halskette, Armbänder, Ohrringe. Von Ohormizd's Mauerkrone und von Mihr's schmalen Stirnreif flattern rückwärts gewaltige Schärpen herab, die gleichen Schärpen, mit denen auch der Kranz der Belehnung bebändert ist, und die überhaupt geradezu ein Merkmal sasanidischer Bilder sind, die königlichen und göttlichen Schärpen.

Merkwürdigerweise trägt der König eine andre Tracht. Die Hosen gleichen sich wohl, aber der Rock hängt nicht einfach herab, sondern ist seitlich hoch genommen, so daß er vorn und entsprechend hinten wie eine runde Schürze herabhängt. Die Seitenansicht läßt deutlich sehen, daß beiderseits ein Band oder Riemen vom Gürtel herab kommt, hier ein Schleifchen bildend,

Abb. 16. Ardashīr's II. Gürtel

um das Gewand zu raffen. Oder aber der runde Schoß des Gewandes ist geschnitten, eine dreifache Linie, die den Rand säumt, ist als Steppnaht und auch die seitlichen Bändchen vielmehr als Nähte aufzufassen. Ob zugeschnitten oder nur durch Raffung erreicht, die Tracht bedeutet eine neue Mode. Denn betrachtet man daraufhin alle sasanidischen Bilder, so ergibt sich, daß diese Mode auf keinen älteren dem III. Jhdt. angehörigen, aber auf allen gleichzeitigen und jüngeren Bildern, – die Khosroen gehen wieder anders – auftritt. Also tragen die Götter noch die alte Tracht, die Könige aber die Mode ihrer Zeit. Das Beibehalten alter Trachten bei Götterbildern ist ja geläufig. Diese Dinge bestätigen für ihren Bereich die Richtigkeit der Zeitbestimmung: Ardashīr II., nicht etwa Ardashīr I.

Als Schmuck trägt der König auch Halskette, Ohrringe; Armbänder sind nicht recht kenntlich; den Gürtel, dessen Zierrat Abb. 16 wiedergibt und die Anschnallsporen wie die Götter, außerdem aber noch ein wiederum ganz bezeichnendes Schmuckstück: ein großes Pectorale aus sich auf der Brust kreuzenden und an der Kreuzung mit einem besonderen Kleinod besetzten, perlbenähten Bändern. Es ist nicht leicht festzustellen, wann dieser Brustschmuck zuerst vorkommt. Möglich, daß in Salmās schon Ardashīr I. und Shāpūr I. ihn tragen. Sonst aber fehlt er oft in den älteren Felsreliefs. Die späteren, Shāpūr III., Bahrām IV. und V., Pērōz, die beiden Khosrō, tragen ihn dagegen regelmäßig. /104/ Auch die geriefelten Kugeln, die die Reiter von den Kampfbildern der Felsreliefs und des Pariser Cameo auf den Schultern tragen, sind an den Riemen dieses Brustschmucks befestigt. Der Schmuck ist insofern sehr bezugreich als er auf zwei Kunstgebieten, die Sasanidisches wiederspiegeln, immer wieder auftritt, nämlich auf koptischen Geweben aus Ägypten und auf buddhistischen Malereien aus Mittelasien. /105/

Anders ist der Mann am Boden gekleidet, Tafel XXX. Seine Mitte ist zerstört. Der Kopf mit kurzem Haar und Vollbart trägt ein Diadem, offenbar das römische. Auch er hat einen Ärmelrock und darüber einen auf der linken Schulter gehaltenen, römischen Mantel. Auch er trägt ein reiches Perlhalsband. Unten erscheint das Ende der Schwertscheide, die er am Gürtel trägt. Man sieht auch die Schuhe und Beinschienen mit ihrer Wadenverschnürung. Da bis zum Knie nichts vom Leibrock zu sehen ist, so war dieser kurz. Mit einem Wort, genau wie der Feind unter Bahrām VI., wie sonst die Feinde, wie vor allen Valerian in Shāpūr's I. oft wiederholten Triumphbilde, ist diese Gestalt als Römer gezeichnet. Aber sicher soll sie nicht Theodosios d. Gr. sein.

Den Stil betreffend beherrscht strenge Symmetrie den Entwurf. Das Relief ist hoch und auch an den Seiten durchgearbeitet, und dennoch ganz flächenhaft. Die Arme, Hände, Hosen, Röcke sind einfach Ebenen mit gerundeten Kanten. Demgegenüber haben alle Bildhauereien der Zeit Ardashīrs I., Shāpūr's I., Bahrām's I. und II. und Narseh's ein lebendiges schwellendes Relief. Die liegende Feindesgestalt ist überhaupt nur noch in Ritzung ausgeführt, also reine Zeichnung. In allen älteren Reliefs schmiegen sich die Gewänder den Körpern an, die Glieder scheinen auch durch die schwersten Stoffe, selbst durch die Panzer hindurch. Das ist verschwunden und darin liegt einer der auffälligsten Stilunterschiede, neben dem neuartigen Relief. Die Falten sind durchaus nicht mehr von der Bewegung und der Muskulatur der Glieder abhängig, sondern ein in gewissen Rhythmen sich über die einzelnen Gewandteile ohne Rücksicht auf Bewegung verteilendes

krauses Gewirr von Kurven, das kaum noch einen Rest von Bewegungssinn, von Leben erkennen läßt. Sehr hervorstechen die dütenartigen Bildungen an den Rändern und Enden; sie werden geradezu ein Stilmerkmal späterer, in mittelbarem Zusammenhange stehender Künste, in Mittelasien und Samarra, und zwar immer in der Malerei. Die Behandlung des Faltenwurfs ist eben nicht mehr bildnerisch, sondern nur noch ein Mittel malerischer Flächengliederung. Ärmel, Oberröcke, Mäntel sind ganz flach, Hosen und Mäntel etwas tiefer geritzt. Die Bänder haben nichts Flatterndes mehr, weil sie malerisch in heller Farbe gedacht, aber räumlich stark hervortretend als klotzige Steinmasse, nie als durchscheinendes Band wirken.

Ein weiteres Stilmerkmal, unerhört in der gesamten Bildhauerei von Naqsh i Rustam, Naqsh i Radjab, Shāpūr und andern Orten, ist die grundsätzliche Veränderung der perspektivischen Haltung. Die ältere Zeit kennt nur – in seltenen Beispielen – die reine Vorderansicht, oder – als geläufige Art – die gemischte Seitenansicht, d. h. Beine und Füße in Seiten-, Brust in Vorder-, Kopf wiederum in Seitenansicht. Dabei bemüht sie sich viel vergeblicher, als etwa die altaegyptische Kunst, die in Vorderansicht unmäßige Breite der Schultern zu verschleiern. Ohne sich durch eine passende Bewegung zu helfen, versteckt sie gewöhnlich einfach den inneren Arm und zeigt nur die stumpfartige Schulter. Hier dagegen sind die ganzen Körper in Vorderansicht gegeben, dabei die Füße widernatürlich nach außen verdreht.

Diese Erscheinung ist von tiefster Bedeutung. Die achaemenidische Kunst kennt nichts als die strenge Seitenansicht. Das einzige, was gelegentlich in Vorderansicht erscheint, sind die Köpfe von Löwen in den Bildern von Tierüberfallungen oder Tierkämpfen. Die hellenistische Kunst beherrschte den Raum im Relief mit voller Meisterschaft. Die sasanidische Kunst folgt ägyptischen Grundsätzen. Bei dieser Zeitfolge ist die sasanidische Art und Weise der Mischung von Seiten- und Vorderansicht mit schlecht verhüllten Übergängen zweifellos als Rückfall in altmorgenländische Formen anzusehen. Denn eine ägyptische Beeinflussung ist ja unsinnig. Die reine Seitenansicht der achaemenidischen Kunst könnte man sich von altersher überliefert vorstellen. Ihre Veränderung in gemischte Ansichten aber ist nur zu erklären als Ergebnis der Aneignung griechischer Raumauffassung durch die iranische Kunst: diese scheidet die hellenische freie Beherrschung des Raumes wieder aus, bleibt aber selbst soweit verändert, daß ihr das alte einfache Profil nicht mehr genügt, und gelangt daher, in entwicklungsgeschichtlichem Atavismus, zu altmorgenländischen Stufen, wie dieser ägyptischen zurück. Je mehr der bildnerische Sinn erlischt, scheiden auch solche Nachwirkungen des Hellenismus noch aus. Die Malerei benutzt die Vorderansicht mit Vorliebe, weil sie ganz morgenländisch den Raum aus dem Geiste des Bildhelden anschaut: in jedem Profilbild liegt etwas vom Zuschauerstandpunkt. Die Vorderansicht aber bedeutet die Vorstellung von sich selbst. Man sieht sich im Spiegel von vorn, nicht von der Seite. So offenbart sich in dem Wechsel der Sichten ein völlig neuer Geist.

Die Haltung der Arme ist nicht gerade bequem, aber besser als sonst von der Handlung veranlaßt: Ohormizd stützt die Linke auf die Hüfte, die Rechte reicht den Kranz. Ardashīr's Rechte ergreift, übermäßig über die Brust gespannt, den Kranz, die Linke ist etwas gepreßt an den Schwertgriff gelegt. Mihr's Rechte hält einigermaßen natürlich die Barsomzweige, die Linke greift mit zu, aber auch beengt wie die des Königs. Die Köpfe aber, und das ist das völlig Neue, und kennzeichnet den malerischen Stil, sind alle in Dreiviertel-Profil gedreht. Dabei sind

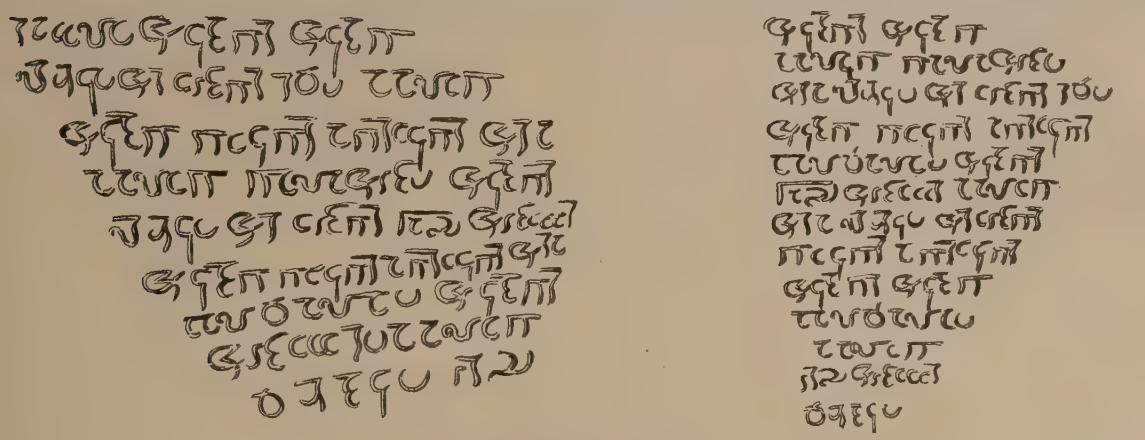
sie soweit unterarbeitet, daß scharf von der Seite, wie in der Aufnahme *Iran. Felsreliefs* Abb. 93, auch noch Teile der inneren Wangen sichtbar werden. Noch Eines: die Königskrone überschneidet nicht mehr wie früher den Rand des Bildes, der nicht mehr die bloße Bildgrenze, sondern eine Art Gemälderahmen mit Sockel und pfeilerartiger Seitenfassung ist.

DIE KLEINE GROTTE DER BEIDEN SHĀPŪRE

Nur wenige Schritt neben dem Bildwerk Ardashīr's II. öffnet sich eine kleine Grotte von 5,8 m Breite und 3,6 m Tiefe, Tafel XXXI. Bis etwa 2,2 m Höhe sind ihre drei Wände glatt, dann beginnt mit einem Rücksprung von wenigen Zentimetern die halbkreisförmige Wölbung der Tonne. Im Bogenfeld der Stirnwand stehen, als einzige Bildnerei, die Bildnisse der beiden Shāpūre II. und III., jeder durch Beischrift bestimmt, Tafel XXXII. Diese Inschriften entzifferte bereits vor 125 Jahren Silvestre de Sacy. Da Jacques de Morgan seither auch eine Analyse der Inschriften gegeben hat, die nicht gerade einwandfrei genannt werden kann, so mögen hier Text und Übersetzung folgen, Abb. 17. /106/ (s. S. 67.)

Die beiden Gestalten, ohne die Krone etwa 2,2 m hoch, stehen einander zugewandt streng im Spiegelbild zur Mittellinie des Bogens, die Körper in voller Vorderansicht, die Füße scharf nach außen gedreht, die Köpfe in Dreiviertel-Profil sich anblickend. Die Rechten fassen den Knauf der großen Zweihänder-Schwerte von oben, die Linken umspannen die Scheiden unter dem Knauf. Wäre nicht die etwas veränderte Haltung, so würden beide Figuren, die sich untereinander lediglich durch ihre Kronen unterscheiden, sich auch mit Ardashīr II. auf dem Belehnungsbilde völlig decken. Die Tracht ist genau dieselbe: der an den Seiten beiderseits hochgenommene Oberrock, der vorn im Bogen schürzenartig und glatt mit einem wie gesäumten Rand herabhängt, und die faltigen Hosen. An den Füßen die gleichen bebänderten Anschnallsporen, und genau wie dort Halsketten, Pectorale und Armbänder. Das Pectorale, bei dem Doppelreihen dicker Perlen in bestimmten Abständen von viereckigen Schließen zusammengehalten werden, und mit seinem rundgefaßten Kleinod in der Mitte, ist hier besonders deutlich, ebenfalls die verzierten Wehrgehenke der Schwerter mit ihren Bandschleifen. Außerdem tragen beide Könige an der rechten Hüfte Dolche in verzierten Scheiden.

Auch die Köpfe decken sich in Haar- und Barttracht genau mit Ardashīr's II. Die Lockenbäusche auf den Schultern mit der spiralig geritzten Haarzeichnung, die Bärte abgebunden, d. h. ihre Spitzen durch einen goldenen Ring gezogen. Die Kronen gleichen den Kronen der Münzen beider Shāpūre, vgl. Tafel XIX a. und Abb. 14. Die rechte Gestalt, Shāpūr II. hat den hohen seidenumhüllten Globus, durch ein Band abgebunden. Als eigentliche Krone die Mauerkrone Ohormizd's, mit im ganzen nur vier mächtigen Zinnen, an deren unterem Rande eine Reihe kleiner Bogen oder Blätter, wie sie die Krone Hormizd's I. ausmachen, sitzt. Abgesehen von der Zugabe dieser Verzierung gleicht also Shāpūr's II. Krone völlig der Shāpūr's I. und es ist wohl kein Zweifel, daß auch hier die Übereinstimmung in Thronnamen und Krone wieder beabsichtigt ist. Reichlich hier dem Fels entquellendes Wasser hat leider gerade die Kronen trotz der witterunggeschützten Lage stark angefressen. Von der Krone Shāpūr's III. links erkennt man zunächst den gleichen Globus, im übrigen eine barettförmige Mütze, an deren unterem



a. rechts: Shāpūr II.

patkārē ēn (-i)	Dies ist das Bild
mazdēsn (-i) baghē	des Mazda-verehrenden Gottes
Šahpuhrē šāhān	Shahpuhr Königs der
šāh (-i) Erān u Anērān kē	Könige von Ērān und Nicht-Ērān, der
čiθrē až yazdān puhrē (-i) mazdēsn	ein Sproß von den Göttern ist, Sohnes des Mazda-verehrenden
baghē Ohormizdē šāhān	Gottes Ohormizd Königs der
šāh (-i) Ērān u Anērān kē	Könige von Ērān und Nicht-Ērān, der
čiθrē až yazdān napē (-i) baghē	ein Sproß von den Göttern ist, Enkel des Gottes
Narsahē šāhān šāh	Narseh Königs der Könige.

b. links: Shāpūr III.

patkārē ēn	Dies ist das Bild
ēn (-i) mazdēsn	des Mazda-verehrenden
baghē	Gottes
Šahpuhrē	Shahpuhr
šāhān šāh (-i)	Königs der Könige von
Ērān u Anērān	Ērān und Nicht-Ērān,
kē čiθrē až yazdān	der ein Sproß von den Göttern ist,
puhrē (-i) mazdēsn (-i) baghē	Sohnes des Mazda-verehrenden Gottes
Šahpuhrē šāhān	Shahpuhr Königs der
šāh (-i) Ērān u Anērān	Könige von Ērān und Nicht-Ērān,
kē čiθrē až yazdān napē (-i)	der ein Sproß von den Göttern ist, Enkel
baghē Ohormizdē	des Gottes Ohormizd
šāhān šāh.	Königs der Könige. /107/

Abb. 17. Die Inschriften der kleinen Grotte

Rande ein schmales Band mit Perlen umläuft. Den Münzen gemäß sollte dies Barett ein Stoffmuster von Palmetten haben, doch lassen Verwitterung und Bemoosung das nicht mehr er-

kennen. Reinigung würde vielleicht noch Spuren zu Tag bringen. Abweichend von den Münzen, die das übergehen oder nicht erkennen lassen, fügt das Relief zu diesen Abzeichen aber über der Stirn noch eine Mondsichel hinzu.

Die Könige stehen einfach da, unbeschäftigt, angetan mit ihrem ganzen Ornat; die Haltung: Hände am Schwert, betont dieses Zweihänderschwert als Hauptsache. Hellenistisch ist diese Haltung gewiß nicht, die uns an Grabsteinen vieler Kreuzfahrer, Ritter oder Bischöfe in unsern alten Domen ganz vertraut ist. Für die Frage der Herkunft dieser Haltung sind zwei Vorkommen bedeutungsvoll: einmal die Rundbilder von Turushka-Königen und Prinzen, die J. Ph. Vogel in Mathurā in Indien entdeckt hat, und zweitens die häufigen „Schwertträger", wohl alle Mal einer bestimmten Klasse und einem bestimmten Volke angehörende Stifterbilder aus den Höhlenmalereien Mittelasiens. Ohne das Problem lösen zu wollen, begnüge ich mich damit, auf diese Zusammenhänge — auch die Kreuzfahrer pflegen ganz indisch oder magisch auf einem Teufel zu stehen — hingewiesen zu haben. /108/

Schwer zu bestimmen ist die Bedeutung dieses Bildnis-Paares. Die Anordnung im Bogenfelde, die vollkommene Symmetrie beider Gestalten schließt die Annahme aus, daß etwa beide Herrscher sich in Jahresabstand nacheinander hätten abbilden lassen. Vielmehr sind beide Bilder wie die ganze Grotte von Shāpūr III., also 283–88 gemacht, unmittelbar nach dem Bildwerk Ardashīr's II. Nun stellt ein morgenländischer Herrscher gewiß nicht ohne Grund seinen Vater dar. Es gibt in Persepolis ein merkwürdiges Bild, auf dem zwei Großkönige, nämlich Dareios thronend und Xerxes neben ihm stehend, ebenfalls im großköniglichen Ornat, abgebildet sind. Die Deutung wird etwa sein, daß wie der Khalif Mutawakkil seinen Sohn Mu'tazz mit dem Hauptteil der Verwaltung des Reichs, insbesondere mit der Leitung seiner großen Bauten betraute und ihm dazu vor der Zeit souveräne Titel verlieh, so auch Dareios seinen Sohn Xerxes mit der Bauleitung von Persepolis betraut und mit einer Art Mitherrschaft belehnt haben muß. Dann würde Xerxes sich mit Grund neben seinem thronenden Vater im großköniglichen Staat haben abbilden können. Aus Elternliebe ist so etwas im Morgenland gewiß nie geschehen. Ein besonderer geschichtlicher Grund muß vorliegen.

Leider fließen unsere Nachrichten über die mittlere Zeit der Sasaniden sehr spärlich. Shāpūr III. folgte erst nach der kurzen Zwischenherrschaft Ardashīr's II. seinem Vater Shāpūr II., dem „Schultermann" der Araber, dem im Mutterleib gekrönten, dem iranischen Porphyrogennetos, dem 70 Jahre herrschenden, dem Zeitgenossen und Feind des großen Constantin und Besieger Julian Apostatas, dem Zerstörer von Tigranokerta, dem Christenverfolger. Nach morgenländischer Geschichtsüberlieferung starb dessen Vater Hormizd ohne Erben, aber eine seiner Frauen schwanger zurücklassend. Die Großen des Reichs hätten den Ungeborenen gekrönt; das weiß auch die abendländische Geschichtschreibung. Indes ging es in Wahrheit durchaus nicht so erbaulich zu, wie die morgenländische Überlieferung will. Drei Söhne einer ersten Frau überlebten Hormizd: Ādharnarseh, der zuerst als Nachfolger gekrönt wurde, Hormizd und ein Ungenannter. Noch vor Ablauf des Jahres, in dem er zur Regierung kam, aber ward Adharnarseh wegen Grausamkeit abgesetzt und vermutlich umgebracht. Dann erst wurde der Ungenannte gekrönt, denn ein Einäugiger oder sonst mit schwerem Gebrechen Behafteter darf nicht König von Persien werden", wie Justinians großer Geschichtschreiber Prokop, *Pers.* I, 11 sagt. Hor-

mizd wurde gefangen gesetzt, entfloh aber nach längerer Gefangenschaft und machte 362/3 den Feldzug Julian Apostatas gegen Ktesiphon mit als römischer Feldherr neben den Gothen Nevita, Arinthaios und Dagalaiphos, Gestalten, die uns Henrik Ibsen im „*Kaiser und Galiläer*“ wieder lebendig gemacht hat. Der im Mutterleibe gekrönte Shāpūr II. aber erwuchs zu einem der besten Herrscher seines Geschlechts. Als er nach 70 Jahren stirbt, hinterläßt er nach morgenländischer Überlieferung die Herrschaft seinem Bruder Ardashīr II., er, der doch keine Brüder haben dürfte. Die abendländischen Quellen sagen nichts über diese Brüderschaft. Dieser Ardashīr tritt schon 344 und noch 376 als König von Ḥadyab, d. i. Assyrien auf und zwar bei den Verfolgungen der dort heimischen Christen als Statthalter seines Vorgängers. Er wird also wohl Būdh-Ardashīrān-Shāh gewesen sein. Er herrschte nur 4 Jahre, 379 – 83, und wurde, da er sich gegen die Großen und Machthaber wandte, von diesen abgesetzt. So der große Chronist Ṭabarī nach alten iranischen Quellen. Eine andre von Mīrkhond vertretene Lesart läßt ihn nur Statthalter für den unmündigen Shāpūr III. sein und freiwillig abdanken. Bei Firdōsī hat er „gratis“ regiert, und das deutet mit der Feindschaft der Großen und da kaum ein Siebziger einen unmündigen Sohn hinterlassen haben wird, darauf hin, daß er versuchte, wie auch Yazdegerd I. und Hormizd IV., im Gegensatz zum Hochadel und zur Priesterschaft sich auf das niedere Volk zu stützen, das er durch Steuernachlaß gewann, daß er aber bei diesem Versuch scheiternd abgesetzt ward. Er soll selbst seinem Nachfolger Shāpūr III., dem Sohn Shāpūr's II. gehuldigt haben. Dieser wird nach kurzer Herrschaft, 383 – 388 umgebracht und auch sein Bruder und Nachfolger Bahrām IV. 388 – 99 stirbt nicht eines natürlichen Todes. Es sind also unruhige Zeiten umstrittener Thronfolgen. Das Abendland hat in diesen Jahren mit seinen Gothen und Hunnen vollauf zu tun. Außerdem erfolgt die Gegenwirkung gegen Julians Versuch der Wiederbelebung des längst toten Heidentums; das Verbot heidnischen Kultes im ganzen römischen Reiche durch Theodosius d. Gr. und die noch folgenschwerere Reichsteilung in West- und Ostrom unter Honorius und Arkadios. Erst unter Theodosius II. und seiner Schwester Pulcheria kommt es nach so langem Nichtberühren wieder zum Zusammenstoß um einer Christenverfolgung willen: der starke christliche Volksbestandteil der westlichen und selbst der östlichen Provinzen des sasanidischen Reichs neigt, nachdem Rom christlich geworden war, und solange das östliche Christentum sich noch nicht in der Synode von Bēth Lāpaṭ 483 für die Annahme des nestorianischen Bekenntnisses entschieden und damit Feindschaft gegen Rom verkündet hatte, immer zum staatsfeindlichen Zusammengehen mit Rom. /109/

Nach diesen kargen Fingerzeigen finden die beiden Bildwerke beim Ṭāq i bustān ehestens folgende Erklärung: Ardashīr II. war nicht ein älterer Bruder seines Vorgängers, sondern seine Herrschaft unterbricht die streng rechtmäßige Thronfolge. Eben darum stellt er sich auf seinem Bilde von *zwei* Gottheiten belehnt dar, und eben darum wählt er gerade Krone und Thronnamen des Reichsgründers Ardashīr. Durch seine Abdankung wird die rechtmäßige Folge wieder hergestellt, und Shāpūr II. drückt eben dies aus, indem er sich neben seinem Vater abbilden läßt und die Zwischenherrschaft Ardashīr's gleichsam im Bilde auslöscht.

Beide Denkmale stammen also aus fast demselben Jahre: Ardashīr's Bild etwa von 380, das der beiden Shāpūre von 385. Auch Bahrām IV, der andre Sohn und Nachfolger Shāpūr's II. ist mit diesem Ort verknüpft; er war unter der Herrschaft seines Vaters Kirmānshāh, d. i. Prinz-

Statthalter oder König von Kirmān, und es ist eine treffende Vermutung Nöldeke's, daß der Name Kirmānshāhān der Hauptstadt Kurdistāns, der ja die Gründung durch einen Kirmānshāh in sich schließt, eben seinen Titel verewigt. Dann gehört alles zusammen; während die älteren Sasaniden dieser Landschaft noch gar keine Aufmerksamkeit geschenkt haben, wird sie seit Shāpūr II. beliebt. Sein Sohn Bahrām Kirmānshāh gründet die nach ihm benannte Stadt, sein Nachfolger Ardashīr II. schafft sein Belehnungsbild an einer benachbarten heiligen Quelle, und sein Sohn Shāpūr III. macht daneben die Grotte mit seines Vaters und seinem Bildnis.

Der Stil der beiden Shāpūr-Bildnisse ist in allen Einzelheiten gleich dem des Ardashīr-Bildnisses. Behandlung des Reliefs, der Perspektive, Handwerk, Tracht, Schmuck, alles stimmt unterschiedslos überein. Nun gibt es zwei Werke der Kleinkunst, die für diesen Stil zeitlich noch etwas weitere Grenzen festlegen. Das erste ist eine Silberschüssel, die älteste sicher datierbare, 1872 bei Wereino gefunden und bisher im Besitz des Grafen Stroganoff, Nr. 57 Tfl. XXIX von Smirnoff's Atlas. Sie zeigt Shāpūr II. zu Pferd auf der Saujagd. Der andre Gegenstand ist der schon erwähnte Onyx des Britischen Museum, das Siegel mit dem Bildnis Bahrām's IV. Kirmānshāh. Daß ein Werk der Silberschmiede und eins der Steinschneiderei den gleichen Stil wie ein Felsrelief zeigen, darf nicht Wunder nehmen; denn die Felsreliefs haben nicht mehr den bildhauerischen Stil aller älteren Werke, sondern hängen völlig ab von der Malerei, und eben die Malerei herrscht auch über Goldschmiede und Steinschneider.

So ist ein Stil mittlerer Zeitspanne sasanidischer Kunst in seiner Wesensart fest umrissen und zeitlich auf die Jahre Shāpūr's II. und seiner drei Nachfolger, also das ganze IV. Jhdt., genau festgelegt. Diese Denkmale sind der Prüfstein für sämtliche andern sasanidischen Werke und scheiden reinlich zwischen früher und später. Diese Erkenntnis ist aber für die ganze Geschichte der sasanidischen Kunst so grundlegend, daß einige Folgerungen kurz angedeutet werden müssen.

Erste, mittlere und letzte Spanne trennen sich scharf. Der ersten gehören 24 von den 28 bekannten Felsdenkmalen an. Mit Ausnahme der beiden Bilder mit der Belehnung eines Königs von Armenien durch Ardashīr I. und Shāpūr I. bei Salmās, NW des Urmiya-Sees, und des Reiterkampfes, der einst bei Rai zu sehen war, liegen alle diese Felsreliefs (21) in Fārs, der Heimat des sasanidischen Geschlechts, und im Übergangsgebiet nach Khūzistān. Zeitlich gehören sämtliche Felsdenkmale, mit einziger Ausnahme der Denkmale beim Ṭāq i bustān, dem III. Jahrhundert Christi an, das jüngste ist das Belehnungsbild Narseh's, 293—303, Naqsh i Rustam VII; dagegen hat Narseh seine Inschrift fälschlich auf das Bild Bahrām's I. in Shāpūr gesetzt, das den Höhepunkt aller dieser Werke, nicht wie Bahrām's Belehnung den beginnenden Verfall bedeutet. /110/

Dieser örtlich auf die Provinz Fārs, zeitlich auf die ersten sieben Könige, auf 75 Jahre beschränkten ersten Zeitspanne folgt eine Pause von auch 75 Jahren, die denkmallos ist. Denn die ganze lange Herrschaft Shāpūr's II. ist ohne Denkmale der Bildhauerei; in Wahrheit gehört ihr kein einziges der Bilder von Shāpūr in Fārs an, wie man mehrfach vermutet hat. Die Pause bietet die Erklärung für die Änderung des Stils der mittleren Spanne. Man verliert nicht den Abstand dem Zufall des Überkommenen gegenüber, wenn man urteilt, jene Spanne war denkmallos. Daß ein Felsdenkmal verschwindet, ist eine höchst seltene Ausnahme, und Persien ist

ausgezeichnet durchforscht. Die Lücke ist notwendig, der neue Stil ein malerischer in unvermitteltem Gegensatz zum Stil der ersten Denkmale. Die Bildhauerei hat mit dem Bilde Narseh's aufgehört. Daher ist sie, die zeitlich und örtlich so eng begrenzte, fast wirkungslos untertauchende, nie in Iran bodenständig gewesen, sondern eine vom Ausland eingeführte künstliche Schöpfung, im gleichen Sinn, wie einst die königliche achaemenidische Bildhauerei. Die mittlere Spanne aber schafft nur, in Nachahmung der älteren Felsreliefs in den Fels gemeißelte Malereien. In der Tat gibt es aus dieser Spanne und hat es keine andren Denkmale in Fels gegeben, als das Belehnungsbild Ardashīr's II. und die Grotte Shāpūr's III. Und dann überhaupt keine Felsdenkmale mehr. Erst gut zweihundert Jahre später entsteht zur Seite von Shāpūr's III. kleiner Grotte der Ṭāq i bustān, die Paradeisgrotte, der einzige Zeuge für die Kunst der dritten und letzten Zeitspanne, das Denkmal der sasanidischen Kunst am Vorabend ihres jähen Endes.

DIE GROSSE GROTTE KHOSRŌ'S II. PARWEZ

Die große Grotte folgt unmittelbar auf die kleine, mit einem Rücksprung von 5 m hinter die Front, nur einen Wandpfeiler von 1,1 m lassend. Sie ist 6,8 m tief, 7,5 m breit, und hat in der Ansicht 1,6 m bzw. 1,7 m breite Wandpfeiler. Ihre Wände sind bis 4,2 m hoch senkrecht, dann folgt mit dem bekannten Rücksprung der sasanidischen Wölbeweise die halbkreisförmige Tonne, deren Scheitelhöhe vorn 8,75 hinten 9,2 m mißt; Tafeln XXXIII – LIV. /111/

Die rechts liegende Felswand des Rücksprungs hinter die kleine Grotte zeigt, wie der Schnitt Tafel XXXV am deutlichsten macht, eine Abtreppung, deren Erklärung auf der Hand liegt: Man hatte hier einst, um den Fels zu einer vollen Wand zu ergänzen, eine Quadermauer angesetzt. Ein Blick nach links zeigt, daß es dort entsprechende Einarbeitungen neben dem linken Wandpfeiler gibt, wir also vor der Schauseite der Grotte, unmittelbar an ihre Wandpfeiler anschließend, beiderseits eine Wand zu ergänzen haben, von mindestens 5 m Vorsprung und bis zur Höhe der Zinnen, die man über dem Bogen sieht. Es war also ein Vorhof da.

Links vom großen Bogen ist der Fels noch weiter bearbeitet, und zwar neben den 1,7 m des linken Wandpfeilers eine Strecke von 3 m, dann mit 1,55 m Vorsprung nochmals 3,8 m, macht eine Strecke von 8,5 m. Dem entsprechen rechts die Wandpfeilerbreite von 1,6 m, die Felsmauerstärke 1,1 m und die lichte Weite der kleinen Grotte von 5,8 m, also ebenfalls 8,5 m. Damit wird es sicher, daß der Erbauer der großen Grotte nicht bloß einen Vorhof anlegte, sondern die kleine Grotte in seinen Plan einbezog und ihr gegenüber links eine genau entsprechende Halle aufmauerte. Dann war also der große zurückliegende Bogen von zwei vorspringenden kleineren seitlich eingefaßt, und eine streng symmetrische Drei-Bogen-Front geschaffen, wie an römischen Straßen- und Triumphbogen, dem arabischen Palast von Hatra und an der sasanidischen Ruine Darwāza i gatch in Khūzistān. /112/ Damit war auch der jetzt unzugängliche schmale Raum über den Zinnen der großen Grotte von dem linken Anbau aus zugänglich. Und man ist weiter geneigt, auch das frei vor dem Ṭāq i bustān liegende Paar von Säulenkapitellen, auf dem beidemal die Belehnung Khosrō's II. dargestellt ist, Tafel LV – LIX mit diesem Bau in Verbindung zu bringen. Ein Beweis ist nicht zu führen, denn es wäre möglich, daß sie wie das Rundbild Khosrō's II. mit der Fassung der Hauptquelle zusammenhingen.

Ist man sich über den Vorbau klar, so sieht man auch, daß kantig ausgeschnittene Lücken an den Zinnen der Schauseite, ferner die große Lücke im Fels, die den linken Engel und das Bogenprofil durchschneidet, und endlich eine Lücke im rechten Wandpfeiler alte Fehlstellen im Fels sind, die mit wieder herausgefallenem Quaderwerk geflickt waren, oder die geflickt werden sollten. Eine solche Ausbesserung ist auch an dem tausend Jahr älteren Dareios-Denkmal geschehen, aber so dauerhaft, daß sie dort noch heute hält. Eine Untersuchung des Vorplatzes der Grotte, auf dem allerhand Quadern in den Boden verlegt sind, würde sicher über diese Dinge noch Aufschluß und vielleicht noch erhaltene Flickstücke der Siegesgöttin ergeben.

Der Schmuck der Bogenfront besteht aus den beiden Siegesgöttinnen in den Zwickeln, dem verzierten Profil des Bogens und den beiden großen Zierfeldern der Wandpfeiler, Tafeln XXXVI bis XLI. Das Auffälligste sind zunächst die beiden Göttinnen. Die rechte, Tafel XXXVI, ist vollkommen erhalten, die linke, Tafel XXXVII war nur so weit wie erhalten in Fels gehauen, sonst durch Ausmauerung ergänzt. Da beide Spiegelbilder sind, ist nichts verloren. Tafel XXXVI, eine schwierige Fernaufnahme, zeigt leider die Füße nicht, die auf Tafel XXXIII erkennbar sind; die beiden Tafeln sind also zu vergleichen. Die Frauen mit ihren gewaltigen Schwingen schweben in natürlicher Haltung heran. Die Flügel sind so weit geöffnet, daß die äußeren Schwungfedern in schönem Gleichlauf die ganze Erscheinung zu einer einheitlich geschlossenen gestalten. Die rechten Arme sind beidemal ausgestreckt, bei der rechten einfach nach vorn, bei der linken über die Brust hinweg, und halten die Corona, den Siegeskranz, mit großen Schärpen. Die Corona ist, als sei überall Kranz und Krone sinnverwandt, eine doppelte Perlenkette. Die linken Hände halten, tiefer als die rechten, bei der rechten Göttin über den Gürtel hinweg, bei der linken ganz frei, eine kleine Fußschale mit Perlen. Das äußere Bein ist tiefer gehalten, als das innere, so daß vom inneren der Oberschenkel und wieder der Unterschenkel vom Knie an sichtbar werden. Um die kurzen Locken des Haupts ist ein Diadem geschlungen. Das Gewand ist mit einem Wort ein langer griechischer Chiton, doppelt gegürtet, einmal unsichtbar in Hüfthöhe, ein zweites Mal sichtbar durch ein juwelenbesetztes Band unter den Brüsten. Schließen mit Knöpfen auf der Schulter und die Andeutung einer Querfalte auf dem Oberarm, die abweichende Faltung der Ärmel darunter, sehen aus, als ob ein Untergewand mit Ärmeln vorgestellt sei. Offenbar ist dem Künstler selbst die Tracht fremd und nicht in allen Einzelheiten begreiflich gewesen.

Das Gewand läßt die Körperformen deutlich durchschimmern, ist also nicht nur ein griechisches Gewand, sondern noch in dieser Spätzeit völlig griechisch aufgefaßt. Der Faltenwurf am Oberarm, Rockschoß, Oberschenkeln ist noch ganz sinnvoll, besonders am fliegenden Bausch, und steht daher scheinbar auf altertümlicherer, griechischerer Stufe, als es die Kunst der mittleren Spanne vermocht hätte. Diese Gestalten, das weltbekannte Motiv römischer Triumphbogen, sind es auch vorzüglich gewesen, die auf alle älteren Betrachter den Eindruck griechischer Arbeit gemacht haben. Keppel, Ker Porter, Rawlinson, Lycklama, Curzon und andre stimmen in diesem Eindruck überein, auch ich konnte mich ihm nicht entziehen.

Tatsächlich ist ja gar kein Zweifel, daß wir wie in den Victorien von Mithradates' und Gotarzes' Felsbildern und von so vielen Münzen einfach eine Nachkommin der hellenischen Nike vor uns haben. Auf Tafel XXXVII m. habe ich ein nach meinem Gefühl nah verwandtes Beispiel einer solchen Nike abgebildet. Es ist das berühmte Kolossalrelief des Museums zu Konstanti-

nopel, das einst das Eivan Sarai Qapusu von Stambul schmückte. Der weiße Marmorblock ist 2,68 m hoch, 1,5 m breit. /113/ Die Göttin schwebt hier nicht, sondern schreitet auf einer unregelmäßigen, den Boden andeutenden Linie. Da sie unzweifelhaft weiblich ist, so ist sie eine Nike, nicht wie sie in neuer Zeit oft genannt wurde, ein Erzengel. Der Typus geht auf ein hellenistisches Urbild aus dem V. Jhdt. v. Chr. zurück; dies Urbild erhielt eine Umgestaltung in hellenistischer Zeit, und von ihr stammt das Konstantinopeler Stück selbst ab, das in Constantinischer Zeit, im IV. Jhdt. n. Chr. geschaffen ist. Es scheint im XVII. Jhdt. am Tor in einer Verkündigungsgruppe in der Rolle des Erzengels verwandt gewesen zu sein. Und der Typus der christlichen Erzengel ist aus dem der griechischen Niken durch Vermännlichung entwickelt. Ursprünglich kann aber diese Nike nicht in jener Verkündigungsgruppe gestanden haben, und bei der Frage nach ihrer ursprünglichen Anordnung entsteht natürlich der Gedanke, ob sie mit einem symmetrischen Gegenstück ähnlich wie bei Niken des Ṭāq i bustān am Tor angebracht gewesen sei.

In genau derselben Verwendung, in großem Stil, als beherrschender Schmuck eines Bogens, wie an den römischen Triumphbogen, ist das Motiv durchaus nicht häufig. Ich erinnere mich eines Goldmosaiks in San Vitale in Ravenna als einzigen Beispiels im gesamten Bereich des östlichen Hellenismus, indem ich diesen Namen hier im Gegensatz zum westlich-römischen Kreis fasse. /114/ Aber nicht nur gegenständlich sondern auch förmlich verwandt ist ein geläufiges Motiv der Kleinkunst: Paare von Engeln, die wie auf dem ebenfalls auf Tafel XXVII o. abgebildeten Barberini-Diptychon im Louvre, den Kreis des Firmaments mit dem Brustbild Christi halten. Diese berühmte Elfenbeinschnitzerei stellt in ihrem Mittelfelde, Tafel LI l. sehr wahrscheinlich den Kaiser Justinian dar, und ist damit datiert. Die Engelgruppe aber ist in dieser Gattung ganz herkömmlich und daher sowohl früher als später zu finden. Paare von Niken oder Eroten sind ein besonders beliebter Schmuck heidnischer und ebenso christlicher Sarkophage. /115/

Zur Annahme einer zeit- und örtlich vermittlungslosen Übertragung des Motivs durch byzantinische Künstler scheint mir das nicht zu genügen. Es gibt andre Vorkommen. Genau in der gleichen Verwendung, nur mit dem winzigen Unterschiede, daß beide Niken gemeinsam einen Kranz über dem Bogenscheitel einer Nische halten, erscheint das Motiv in der Preta-Höhle von Ming Oi bei Qyzyl. Wie im Ṭāq i bustān in der Grotte das Reiterbild Khosrō's II. steht, so sitzt dort in der Nische Buddha. Die griechische Wesensart und Herkunft der mittelasiatischen „Kranzträger" hat Grünwedel natürlich hervorgehoben. Auch in der Schwertträger-Höhle von Ming Oi bei Qyzyl fliegen je zwei Götterpaare in der Haltung der Göttinnen des Ṭāq i bustān auf die Buddha-Nische herab. Und in der „übermalten" Höhle desselben Orts „setzt eine Göttin in Gestalt einer griechischen Nike Buddha einen Kranz auf". /116/

Daß auch diese östlichen Niken von einem Werke des V. Jhdt. v. Chr. stammen, kann nicht in Frage gezogen werden. Seine Nachkommen leben fort, soweit überhaupt die Einwirkung griechischer Kunst reicht. Wenn nun aber an einem Werke sasanidischer Zeit in Iran Motive und Formen auftreten, die ihre nächste Gleichbildung in buddhistischen Malereien Mittelasiens haben, so ist die notwendige Schlußfolgerung, daß die manichaeische Malerei das vermittelnde Glied zwischen beiden Vorkommen war, und daß der Gegenstand der manichaeischen Malerei

von dem Gebiete griechischer Kunst abstammt, das für ganz Asien bestimmend war, von dem graeco-baktrischen. Die Niken des Ṭāq i bustān wie die von Ming Oi spiegeln notwendigerweise die Umwandlung wieder, die das griechische Urbild des V. Jhdt. v. Chr. in hellenistischer Zeit in Baktrien erhielt. Die 700 bis 800 beide Formen trennenden Jahre aber überbrückt die Malerei. Diese Niken sind in ihrem Stil ja völlig malerisch, wie auch die Kunst der mittleren Spanne als rein malerisch erkannt war. Und gemalt werden dieselben griechischen Gewänder im selben malerischen Faltenwurf, mit den bezeichnenden Merkmalen der dütenhaften Fältchen an allen Rändern noch im IX. Jhdt. in Samarra.

Der prächtigste aller Perserteppiche, der berühmte seidene Jagdteppich des habsburgischen Hauses hat eine breite Kante, in deren Ranken großflüglige Engel in bunten Gewändern schweben. In noch etwas ältere Zeit als diese Blüte Irans unter den Sefewiden führen einige Tuschzeichnungen, die dem Beginn des XV. Jhdts. und einer Herater Schule zugewiesen werden. Es sind mystische Bilder, Himmelfahrten von Heiligen, in denen dieselben großflügligen Engel auftreten, wie auf dem Jagdteppich. Auch als Beweis ostiranischen Vorkommens des gleichen Typus können endlich die bisher ältesten dieser Engel im Islam angeführt werden, die einst ein Thor der im Beginn der Herrschaft ʿAlā al-dīn Kāiqubād's I. (618/1221 – 634/1236) erbauten Mauer von Konia schmückten. Die alte Zeichnung Charles Texier's gibt das Engelpaar noch in ursprünglicher Lage am Bazar-Tore. Sie sind nach Verschwinden der Mauern in das kleine Ortsmuseum von Konia überführt. Nach Texier wurden sie als Erzengel Gabriel und Ariel, oder als guter und böser Engel bezeichnet. Daß die Engel der ostiranischen Tuschzeichnungen und des Jagdteppichs dem gleichen Typus angehören, würde die Übereinstimmung erweisen, auch ohne daß die engen Beziehungen der seldjukischen Kunst Kleinasiens zu Khorāsān gegeben wären. Für den orthodoxen Muslim ein Götzenbild und Greuel, sind diese mystischen Engel von Konia für uns ein tiefes Sinnbild: Am 30. September 1207 wurde in Balkh im fernen Khorāsān Konia's unvergänglicher Ruhm der größte Mystiker des Morgenlandes, der größte pantheistische Dichter aller Zeiten geboren, Djalāl al-dīn Muḥammad Rūmī. Nach langen Wanderjahren folgte sein Vater, Bahā al-dīn Walad, in eben den Jahren, wo ʿAlā al-dīn das Tor von Konia mit dem Engelpaare schmückte, der Einladung des Sultans und ließ sich in Konia nieder. Die ganze Einwanderung der islamischen Mystik aus Khorāsān nach Kleinasien versinnbildlichen die Engel von Konia. Auch ihre Heimat ist wie die Djalāl al-dīn's Balkh, das alte Baktrien. Genau wie die Kranzträger von Ming Oi, wie die Erzengel des Ṭāq i bustān schweben sie von beiden Seiten im Spiegelbild den Kranz über den Torbogen haltend heran. So lebendig war dies uralte Motiv, graeco-baktrischer Kunst noch im Anfang des XIII. Jhdts. in Balkh, daß die Künstler der Seldjuken es nur im Gewand verändert, in Konia wiederschaffen konnten. /117/

Es ist nicht leicht, die beiden Siegesgöttinnen mit einem persischen Namen zu benennen Und doch möchte man sich nicht gern mit der kunstgeschichtlichen Ableitung begnügen, sondern annehmen, daß die Vorstellung einer bestimmten iranischen Gottheit mit diesen Bildern verknüpft wurde, umso mehr als sich dieser Typus durch Jahrtausende in den Islam hinein erhielt. Der „Sieg" ist im Iranischen Verethraghna-Bahrām. Seine bildliche Darstellung kommt auf den Turushka-Münzen vor: ein stehender Mann, ohne Flügel, aber mit dem Adler als Kronenzier, den Hormizd II. ganz nachbildet und von dem Bahrām II. und IV., Pērōz und Parwēz und die aller-

letzten Sasaniden die Adlerflügel entlehnt haben. /118/ Diesem Bahrām-Bilde gegenüber sind die Niken offenbar nicht einfach als „Sieg“ empfunden worden. Es bieten sich als ein Paar weiblicher Gottheiten eigentlich nur die beiden Amshaspand oder Erzengel Khūrdath und Amūrdath dar, die erste von Plutarch als Verkörperung des Reichtums, die andre als die erlaubter Freuden bezeichnet, ihrem Namen nach aber „Vollkommenheit, Vollendung“ und „Todeslosigkeit, Unsterblichkeit“ bedeutend. Diese ganze Bedeutsamkeit paßt vorzüglich an diesen Ort. Khosrō II. ist der über alles reiche und siegreiche König, der Besitzer der 12 Juwelen, der vollkommene, und „Seid unsterblich“ ist die Anrede, mit der man sich dem König der Könige naht. Die Bedeutungsentwicklung der Niken zu Erzengeln dieses Sinns ist obendrein verständlicht und unterstützt durch die gleichläufige Entwicklung im Abendlande von der griechischen Siegesgöttin zum christlichen Erzengel; zu ihr paßt ebenfalls die Bezeichnung Gabriel und Ariel der Engel von Konia.

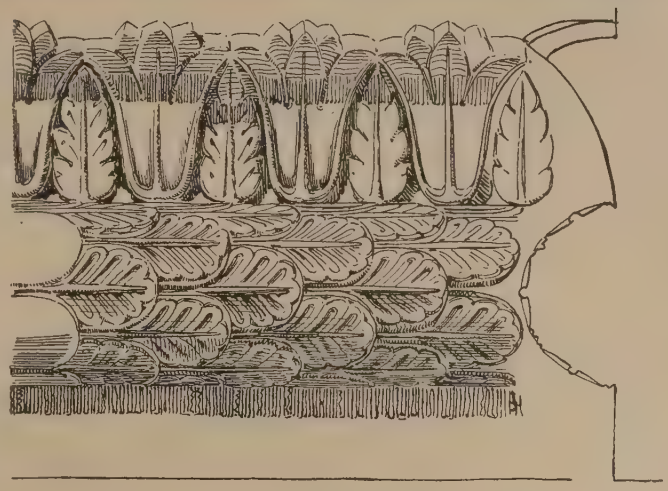


Abb. 18. Bogenprofil des Ṭāq i bustān

Die beiden Erzengel strecken ihre Coronae der Mondsichel entgegen, die den Bogenscheitel krönt. Tafel XXXVII u. Die Sichel ist mit Schärpen an das Bogenprofil geknüpft. Dies besteht aus Wulst und Hohlkehle und ist mit einem Blattgewinde auf dem Wulst, einer Reihung dreispältiger Blüten wechselnd mit Blättern auf der Hohlkehle verziert, Abb. 18. Unten endet dies ganz als Blumengewinde aufgefaßte Profil, wie um diese Auffassung zu verdeutlichen, in breite flatternde Schärpen, die königlichen sasanidischen Schärpen. Tafel XXXIII.

Es ist merkwürdig, bis zu welchem Grade hier Baukunst malerisch aufgefaßt wird. Ich möchte um den Grad zu veranschaulichen, an die Felsblöcke als Sockel, die Tropfstein-Nischen und andre Grottesken im Rokkoko erinnern. Also nicht nur die Bildnerei, auch die Baukunst der letzten Sasaniden-Zeit wird vollständig von der Malerei beherrscht.

Das Profil an sich, Wulst und Hohlkehle, steht hier gewiß für eine hellenistische Sima, also ein S-förmiges Traufgesims. Wenn man von der letzten Ursprungsfrage absieht, die eine Angelegenheit der Auffassung vom Zusammenhang griechischer und altkleinasiatischer Kunstformen ist, /119/ kann man behaupten, alle baukünstlerische Gestaltung der Gesimse, alles „Profil“ ist griechischen Ursprungs. Dieser Satz ergänzt sich sofort durch die andre Feststellung, daß alle Völker, zu denen überhaupt griechische Baukunst drang, wohl alsbald den künstlerischen Wert des profilierten Gesimses begriffen und benutzten, daß aber keines den eigentlichen Sinn und damit den griechischen Kanon bewahrte. Das Profil wird angenommen, aber mit den Profilen frei geschaltet.

Die Verbindung von Wulst und Hohlkehle ist im iranischen Gebiet die Gestalt, zu der der ganze Reichtum des hellenistischen Hauptgesimses entartet und zusammenschrumpft. Der Grund ist wohl, weil in Iran lange vor dem Hellenismus das einzige Profil ungriechischer Herkunft,

die ägyptische Hohlkehle, in die achaemenidische Baukunst Eingang gefunden hatte, und also ihre alte Gewöhnung dauernd in der Richtung zum selben Ende wirksam war. Schon in einer Zeit, da Syrien in den Wunderbauten von Baalbek und Palmyra alle Gesetze und Mittel griechischer Baukunst noch meisterhaft beherrscht, ist an arsakidischen und ersten sasanidischen Bauten von allem Profil nur mehr ungefähr die Form des Ṭāq i bustān-Profiles geblieben. Auch Mesopotamien kommt früher als andre Provinzen zu einer Vereinheitlichung und Verknöcherung dieses baukünstlerischen Kontrapunkts, und die Verbindung Wulst-Hohlkehle als Sima tönt darin vor. Das ist in Mesopotamien iranischer Einfluß. /120/

Aber eine in dem Maße malerische Behandlung des Gesimses wie am Ṭāq i bustān, findet kaum irgendwo ein Gegenstück. In seiner zieratlichen Ausführung ist das Blattgewinde wohl als Abkömmling des hellenistischen Lorbeergewindes, und die Blüten und Blätter der Hohlkehle als Reihung von Lotosblüten- und -Knospen zu verstehen. Unsre Kenntnis wirklich sasanidischer Zierkunst ist gar nicht groß. Alle diese Reste sind daher der Aufmerksamkeit wert. Sie helfen alle die Erscheinungsformen der Zierkunst erklären, die in der islamischen Welt die Herrscherin im weiten Reich der bildenden Künste wird.

So verdienen die beiden verzierten Felder der Wandpfeiler des Ṭāq i bustān die höchste Beachtung. Tafeln XXXVIII–XLI. Die Felder sind mit Rahmen 1,6 m bezw. 1,7 m breit und über 4 m hoch. Sie haben also für Ornamente gewaltige Maße, daher auch eine im Bilde nicht wiederzugebende Wirkung. Sie wird gehoben durch die ganze Schönheit dieses Marmorfelsens, der eine unvergleichliche Zartheit der Durcharbeitung gestattet. Die beiden Felder decken sich in allen Hauptsachen. Abweichungen betreffen nur das Beiwerk in Knospen- und Blütenbildungen. Am rechten Pfeiler ist oben eine Beschädigung an der Blütenkrone, und an der rechteckig abgestuften Form des Loches erkennt man sofort, daß hier von jeher eine Lücke im Fels durch Einsatz geflickt war. Sonst ist die Erhaltung eine vorzügliche. /121/

Man sieht einen Baum von drei Gliedern. Er erwächst aus einer festen, trapezförmigen Wurzel. Dieser Fuß ist unentbehrlich bei allen baumförmigen Zieraten der sasanidischen Kunst. Das Trapez schmücken zwei sich nach innen lehnende Akanthos-Halbblätter. Aus dem Fuß erhebt sich ein fleischiger Stamm, röhrenhaft, in drei Gliedern, wachsend wie die Glieder eines Schachtelhalmes. Den Anfang jedes Glieds umfaßt ein Blattkelch von drei niederfallenden Akanthosblättchen, über denen die Äste abzweigen, darauf ein stehender Kelch wieder in Form eines Akanthosblättchens, über dem die großen Akanthoswedel abzweigen. Am dritten krönenden Gliede eine geringe Abweichung, indem die Äste unter dem fallenden Kelch aus einer Verdickung des Stammes abzweigen, die fallenden und aufrechten Akanthos-Dreiblättchen am rechten Pfeiler vereinigt sind und die obersten Äste aus den steigenden Blättchen, am linken aber zwischen beiden Dreiblättchen hervortreten. Die Äste rollen sich dreimal beiderseits in kreisförmigem Schwunge nach abwärts ein; man könnte sie als Blattranken bezeichnen. Sie enden jeweils in blüten- oder straußförmige Zusammenstellungen von Blättern, und zwar sind es bei den unteren Ästen breite, lange Lanzettblätter, sonst aber deutliche Akanthen. Am höchsten Punkt der Einrollung der Äste zweigt an den beiden untern Gliedern jedesmal ein Stengel mit einer reichen, knospenhaften Blättergruppe ab, am untersten Ast rechts hing eine weitere Knospe in den untern Ecken des Feldes.

Gemessen an hellenistischen Wellenranken, für die die Ranke der Türlaibung im Palast von Hatra, Tafel XLI und Abb. 19 als wesenstreues Beispiel gelten mag, ist die Blattranke unsres Baums arm an Abzweigungen und Schößlingen und setzt also auch eine Wellenranke voraus, die arm an solchen ist und deren Blätter und Blüten immer nur an den Astenden sitzen. Das kennzeichnet die Gattung in hohem Maße.

Die großen Akanthoswedel, die aus den aufrechten Kelchen erwachsen, sind in beiden Geschossen nicht ganz gleich gebildet, worin sich ein gutes Gefühl für lebendiges Wachstum ausspricht. Die Massen der Blätter sind unten schwerer und breiter, oben werden die Stengel lichter, die Blüten und Knospen entfalteter. Die untern Wedel sind zweiteilig, ein kräftiger Kelch aus einem kürzeren innern und einem längeren äußern, gefalteten Akanthosblatt, die sich jeweils nach außen über ihre eigne Rippe überbiegen; aus diesem Kelch erwächst ein auch gefaltetes Akanthos-Vollblatt, von dem also die zwei Seitenlappen in Vollansicht, der Mittellappen, dessen Spitze sich auch über die Mittelrippe nach außen biegt, in Seitenansicht erscheinen. Die Bewegung dieser Akanthoswedel ist eine Gegenbewegung gegen die Äste oder Blattranken, und mit ihnen eine rhythmische Einheit. Im oberen Gliede fehlt dem Kelch das äußere längere Faltblatt; die vom Ast abzweigende Knospe kann sich desto reicher entfalten.

Von den Straußbildungen an den Blattenden sind die untern einfache Büschel von pflanzlich unbestimmten Blättern sehr viel größerer Länge als Breite, mit fein eingezeichnetem Rippenwerk. Der Anordnung der Blätter nach sind sie als Lotosblüten in reiner Seitenansicht zu bezeichnen. Die Knospen, vom untern Ast abzweigend, sind rechts akanthoshafte Dreiblätter, links einem geschlossenen Kohlkopf ähnliche Blattbüschel. Die Blütenenden der mittleren Äste sind beides aus einem kleinen umschlagenden Blattkelch entsprießende Bündel von drei Akanthos-Faltblättern; die zugehörigen Knospen ähneln der kohlkopfhaften Knospe, aber sie öffnen sich schon und lassen mehr Blätter sehen, außerdem zweigen unter diesem Kopf je zwei ganz kleine Knospen ab. Diese Gruppe von einer großen Mittelblüte mit zwei winzigen Seitenknospen ist für sich ein häufig selbständiges Motiv sasanidischer Zierkunst. Die Enden der oberen Äste, rechts und links sich ziemlich deckend, haben einen entwickelteren Blattkelch, als die Blüten der mittleren. Aus ihm entspringen drei Blätter von bewegtem Umriß. Das man Recht hat, auch sie Akanthen zu nennen, beweist der Vergleich mit den großen Wedeln: es sind Einzellappen eines großen Akanthos. Die unmittelbar unter der Krone abzweigenden Kronenäste enden in Knospen, an deren Bildung eine Art Auge hervorzuheben ist an der Stelle, wo die äußeren Blattpaare zusammenhängen. Das ist der Augenpunkte der ein gewöhnliches Akanthosblatt gliedernden „Pfeifen“ letzter Rest. Die Knospe kommt wie sie da ist auch als Säulenkapitell vor, und man kann sie sich gereiht als bekanntes Kyma-Zierat vorstellen: die Halbblätter sind dann die Hälften eines kleinen Akanthos.

Die Blütenbildung triumphiert in den großen Blütenkronen beider Bäume. Sie sind schwer in Worten zu schildern, man muß sie sehen. Ein Strauß von großen und kleinen Akanthen und andern Blättern, von Blumen und Knospen, Früchten und Trauben, von Körben und Füllhörnern ist so geordnet, daß er eine würdige und prachtvolle Krone des Baumes bildet. In diesem Strauß gehen die Abweichungen beider Felder am weitesten, ohne daß sich ihr Wert irgendwie änderte. Eine Zergliederung dieser Blütenbildungen, zweckmäßiger an einfacheren Beispielen, wie den

Blüten des Kapitells von Kala i kuhna vorgenommen, Tafel LX und Abb. 30 und 31 lehrt, daß sie in letzter Linie nach dem Knochengerüst der uralten, auch der achaemenidischen Kunst wohlbekannten ägyptischen Palmette gebaut sind.

Der Schönheit dieser Werke der Zierkunst entspricht ihre kunstgeschichtliche Bedeutung. Der Baum als zieratliches Schema herrscht in der sasanidischen Zierkunst vor. Er fehlt natürlich auch im Westen nicht. Dabei ist nicht an archaische Kunst voller altmorgenländischer Einschläge zu denken, sondern an hellenistische. Zu den prachtvollsten Beispielen gehören die Baumzierate von marmornen Opfertischen aus Pergamon im Museum zu Konstantinopel. /122/ Der Aufbau des Baumes geschieht aus einer reichen Akanthoswurzel heraus, in drei röhrenartigen Gliedern, die durch kleine Akanthoskelche getrennt, geriefelt und also ganz möbelhaft behandelt sind. Seine Äste rollen sich auch beiderseits nach unten ein, aber dem Raum der Platte gemäß flacher und breiter als am Ṭāq i bustān. Die Endigung in Kronen aus Blättern, Blüten und Früchten sind wie die ganzen Bäume den sasanidischen durchaus wesensgleich. Die pergamenischen Stücke sind aus der Zeit von 197 – 159 v. Chr., also nahezu 800 Jahr älter als die sasanidischen. Wie ist das zu erklären? Der Baum als Anordnung ist im Hellenismus, frühen oder späten, des Westens doch außerordentlich selten. Finden wir ihn oder ihm eng verwandte Schemata später, so pflegen zugleich andre Anzeichen morgenländischen Einflusses aufzutreten, so an den aquitanischen Sarkophagen aus dem Anfang des V. christlichen Jhdts., oder etwa an den seltsamen Marmorpfeilern von ʿAkkā auf der Piazetta dei Leoni zwischen San Marco und Dogenpalast. /123/

Nun macht eine wichtige Einzelheit die Verwandtschaft der Wandpfeiler des Ṭāq i bustān und der pergamenischen Opfertische, übrigens auch der Pfeiler von ʿAkkā, noch inniger: trotz des übermäßigen Zeitunterschiedes ist das ja noch das gleiche Akanthosblatt. Das Blatt trägt im wesentlichen noch die Merkmale erster Jugendformen des Akanthos auf attischen Lekythen, Grabstelen des IV. Jhdts. v. Chr., am Erechtheion und Lysikrates-Denkmal und endlich an den prachtvollen Säulenkapitellen von Seleukos' Nikators Zeustempel von Olba in Kilikien. /124/ Seine Abstammung von der älteren Palmette ist im ruhigen, fünfteiligen Umriß, der Gleichwertigkeit dieser fünf Glieder noch stark fühlbar. Die Pfeifen, dies Zeichen aller westlichen Akanthen seit der Diadochenzeit sind schwach angedeutet; der Umriß der Einzellappen ist eine flache Wellung, mahnend an die hohle Bogung alter hellenischer Akanthen und ganz fern oströmischer oder irgend weströmischer Blatt-Zackung.

Wenn hier also ein Schema des Entwurfs und obendrein eine Akanthos-Spielart um 600 Chr. in Iran auftreten, die ihre nächsten Verwandten in seltenen Werken der Diadochenzeit haben, während diese Schemata und Spielarten im ganzen Westen bald absterben und von andern verdrängt werden, so kann der Schluß nur lauten, daß die Entwicklung, deren Ende wir am Ṭāq i bustān vor uns haben, bereits in der frühen Diadochenzeit sich von der sonstigen hellenistischen Entwicklung abgelöst und in solcher Vereinsamung abgespielt haben muß, daß im Gegensatz zur ganzen westlichen Welt Erscheinungen des III. Jhdts. v. Chr. dort noch zu Beginn der Sasanidenzeit am Leben sein konnten. Denken wir an das, was wir für die Erzengel am Bogen gefolgert haben, so wird uns die Gleichläufigkeit des Schlusses als Bestätigung dienen: wir sehen hier die letzten Nachkommen des baktrischen Hellenismus vor uns.

Bei so unbekannten Dingen ist jede Spur einer Bestätigung wertvoll. Tafel XLI und Abb. 19 zeigt die zieratlich geschmückten Laibungen einer Tür im großen Palaste von Hatra, eine Tagereise westlich Assur in der mesopotamischen Steppe gelegen. /125/ Es ist die Tür, die aus der westlichen Haupthalle vor der Cella des Sonnentempels in eine östliche Nebenkammer führt. Die Laibung ist in drei etwas ungleich breite Streifen geteilt, ohne daß die verschiedenen Breiten harmonisch oder rhythmisch abgestimmt wären, als hätte ein Meister die drei Muster, die er konnte, ausstellen wollen. Der äußere Streifen der Laibung zeigt ein symmetrisches Geflecht von Weinreben mit dünn gestreuten Blättern und Trauben; eine zweite, auf der Untersicht des Türsturzes mit einem Greifen-Bild geschmückte Tür desselben Baus, hat das gleiche Muster in reichster Gestalt, mit weinlesenden Eroten in den Reben. Der Mittelstreifen hat eine Wellenranke, das klassische Beispiel einer hellenistischen Ranke, gekennzeichnet durch die perspektivische Auffassung des Laubes, mit Akanthos-Stützblättern und deren sich einrollende Zweige oder Blattranken wechselnd in Blüten von fünf Akanthoslappen oder aber in straußartige Bildungen enden, die den aus drei bewegten Akanthos-Faltblättern gebildeten Astenden der Bäume vom Ṭāq i bustān recht nahe stehen. Der dritte innere Streifen endlich hat das sonst so gar nicht häufige Baummuster. Seine Einzelglieder stecken wieder schachtelhalmartig ineinander und sind wechselnd durch perspektivisch gesehene – d. h. rein griechische – fünfteilige Blattkelche oder durch eine Art Mohnfrucht, eine Stengelverdickung geschieden. Die Blüten- und Blattformen, noch dünner gestreut als bei der Weinrebe, wechseln ohne bestimmt erkennbaren Rhythmus. Richtung und Bewegung aber der Zweige, nämlich die unteren sich kreisförmig nach unten einrollend, die oberen im Gegensinn nach innen und oben schwingend, ist genau Bewegung und Rhythmus der Äste und Akanthoswedel des Ṭāq i bustān. Die Zeit dieser Zierfelder von Hatra ist, da sie zum ersten Bau gehören, das letzte Menschenalter vor der Wende unsrer Zeitrechnung. Ich folge nicht der zu späten Datierung, die Andrae in dem großen Werke über Hatra gibt.

Die Baukunst von Hatra will für sich beurteilt sein; es wäre fehlerhaft, sie bei ihrer Gleichzeitigkeit und Nachbarschaft mit parthischen Werken einfach als Beispiel für die so schlecht bekannte parthische Baukunst zu nehmen. In Handwerk, Baustoff, Gewölbeformen u. a. m. sind zu viel große Unterschiede und zwar in dem Sinn, daß darin die Baukunst von Hatra sachgemäß dem Westen, nämlich den Werken der andern arabischen Staatenbildungen in Arabia Petraea, Palmyra, Emesa und Edessa näher steht, als die iranisch-arsakidische Baukunst.

Ohne diese Zierfelder von Hatra als Abkömmlinge etwa vom Zierat graeco-baktrischer Kunst anzusehen, möchte ich sie also als Beweis dafür betrachten, daß in der frühhellenistischen Zierkunst aller Provinzen, also in Pergamon sowohl wie in Mesopotamien wie in Baktrien, das Baumschema wohlbekannt war. Um das Verwandtschaftsverhältnis der beiden Beispiele aus Hatra und Iran auszudrücken: Der Großvater des Baumes von Hatra ist zugleich der Urgroßvater des iranischen. Hatra ist der Oheim vom Ṭāq i bustan. Im Bemühen um weitere Stützen des behaupteten Vorkommens in Graeco-Baktrien kann man auf zwei wundervolle Silbernäpfe hinweisen, die Smirnoff in seinem Silberwerk Tafel VII Nr. 20 und Tafel IX Nr. 24 veröffentlicht hat: ich stehe nicht an, diese beiden einfach für graeco-baktrische Arbeiten in Anspruch zu nehmen. Möchten sie aber auch etwas jünger sein, so stehen sie jedenfalls der wirklich griechischen Zeit Baktriens so nahe, daß die Formen ihres Zierats einfach als graeco-baktrisch genommen werden

Abb. 19.
Türlaibung einer Halle des Palastes von Hatra

dürfen. Da ist aber eben der Akanthos, den wir als Ahnen des Akanthos vom Ṭāq i bustān fordern müssen; ferner die Lorbeergewinde, die Vorläufer des Kranzes am Bogen sind, und endlich die Anfänge der Blütenbildung aus lauter verschiedenen Blatteilen, die in die Palmettensträuße der sasanidischen Zierkunst auslaufen. Bestärkt wird diese Auffassung durch das Vorkommen großer Akanthoswedel im fernen Indien schon an den Thoren um die große Stūpa von Sāntchi und in der Gandhāra-Kunst, und endlich durch das Auftauchen des Baumschemas und der Wellenranke in einer den sasanidischen Beispielen verwandten und gleichzeitigen Form als zieratliche Rahmen von bildlichen Darstellungen an chinesischen Werken des VII. Jhdts. /126/ Der Baum als in der sasanidischen Zierkunst vorherrschendes Schema, wie die besonders altertümliche Charaktere des urgriechischen Akanthos getreu bewahrende sasanidische Akanthosgattung stammen also aus dem graeco-baktrischen Hellenismus. In allen westlichen Provinzen dagegen ist das im frühesten Hellenismus verbreitete Baumschema zurückgetreten, der alte Akanthos durch jüngere Spielarten völlig verdrängt worden.

Der Ursprung des Baummotivs ist damit nicht berührt. Die griechische Kunst hat ihn gewiß nicht aus Hellas nach dem Morgenland mitgebracht. Denn was an solchen Bäumen in alten Zeiten aus dem Morgenlande nach Griechenland gedrungen war, ist von ganz anderer Gattung. Die hellenistische Kunst muß den Baum im Morgenlande aus dem Schatz alter Zierkunst aufgelesen haben. Wo und wie das geschah, ist nicht ganz leicht zu sagen. Landläufig ist ja der Baum in vielen Abwandlungen und im gleichen Charakter in Assyrien. Aber der Anschluß an die assyrische Kunst, die zu Alexanders Zeit seit 300 Jahren tot war, ist schwer vorstellbar. Die achaemenidische Kunst kann in diesem Falle kaum auf dem Wege über Medien die Vermittlung übernommen haben, denn sie verwendet neben der Bogenreihung von Lotosblüten und Knospen einen Palmettenbaum fast als ausschließliches zieratliches Schema, der doch wesentlich anders, nämlich völlig astlos, nur eine Ineinanderschachtelung von Kelchen mit einer Palmettenkrone ist. Nun müssen wir uns aber die achaemenidische Kunst als eine königliche, künstliche Schöpfung auf die königlichen Bauten der großen Hauptstädte beschränkt vorstellen. Daneben lebten die örtlichen Kunstübungen der Provinzen fort. Recht nahe der hellenistischen Form des Baumes steht aber die neubabylonische, die in größtem Stil an der Schauseite von Nebukadnezar's Thronsaal in Babylon in Schmelzziegeln ausgeführt ist. Und da außerdem der Lebensbaum ein ganz landläufiger Gegenstand auf neubabylonischen Siegelsteinen ist, so liegt eine gewisse Wahrscheinlichkeit vor, daß die hellenistische Kunst das Baumschema gerade in Babylonien kennen lernte und ins Griechische übersetzte. /127/ Von dieser griechischen Übersetzung des babylonischen Motivs stammt dann die zu fordernde baktrische Form und damit das Ornament des Ṭāq i bustan. Daß gerade dies Schema sich so großer Verbreitung in Iran erfreute, hat den gleichen Grund wie die Rückführung der Unzahl hellenistischer Bauprofile auf die bloße Hohlkehle mit Wulst oder die Sima: es war die Form, der durch lange Vorübung ähnlichster Motive, wie des erwähnten achaemenidischen Palmettenbaumes, der Geschmack entgegenkam. Außerdem bewährt sich die Beobachtung, daß solche zieratlichen Motive die längste Lebensdauer haben, die ursprünglich ein religiöses Sinnbild waren, und denen daher noch in fernsten Zeiten und Ländern mindestens eine gewisse magische Scheu anhaftet. Sicher wurde auch noch den Bäumen am Ṭāq i bustān ein symbolisch-magischer Sinn unterlegt; wir befinden uns ja mit allen diesen Denkmalen im Bann-

kreise magischer Anschauungen. Die Bezeichnung „Lebensbaum“ für die assyrischen Gebilde ist eine heutige, ich wüßte nicht, daß ein assyrisches Wort dafür bisher bekannt geworden sei. Die assyrischen Bilder des Lebensbaumes erwecken den Eindruck, als sei er ein Gegenstand oder Mittel der Gottesverehrung und als habe er, in kostbaren Stoffen ausgeführt, tatsächlich als Möbel in den Tempeln gestanden. Ebenso sicher ist, daß der kultische Sinn schon vielen assyrischen Beispielen nicht mehr innewohnt. Und erst recht bei der Übertragung von Land zu Land, von Volk zu Volk, wechselt und verliert sich der sinnbildliche Gehalt eines solchen Gegenstandes. Aber: *dei laus et gratia sine evi termino vel fine in eternum permanebit:* wie Stätten der Gottesverehrung allen Wechsel der Religionen, der Weltanschauungen, der Völker überdauern, so auch die Sinnbilder der Gottesverehrung. Und die lange Lebensdauer des Lebensbaumes, denn das sind ja auch alle sasanidischen Bäume dem Schema nach, wird ihren Grund in einer ihnen inne wohnenden mystischen Vorstellung haben. Näher möchte ich das nicht umschreiben; denn zum Beweise bedürfte es wie immer einer gleichzeitigen schriftlichen Quelle, die uns die Gedanken der Erschaffer dieser Werke verriete. /128/

Schon lange bevor man die Grotte betritt, wird der Blick angezogen von ihrem Herrn und Bewohner, für den alles nur ein glänzender Rahmen, eine würdige Halle ist, das riesige Reiterbild Khosrō's II. als Panzerreiter auf seinem Rosse Shabdēz, Tafel XLII und XLIII. /129/

Wer der Reiter und die Mittelfigur im Bogenfeld darüber war, ist nie ernstlich in Frage gestellt gewesen, obwohl keine Inschrift den Namen nennt und auch entgegen dem so ähnlichen Bericht einiger alter Beobachter nie eine Inschrift vorhanden gewesen ist. Für uns ist das durch die Kronabzeichen gesichert: Khosrō II. Parwēz, herrschend von 590–628. Die Araber haben das von jeher gewußt und so weiß es auch ein später Morgenländer wie der von Silvestre de Sacy angeführte ʿAbd al-karīm Khān Kashmīrī. /130/ Ibn Ḥauqal berichtet nach dem noch älteren *„Buch der Länder“* des ʿAmru b. Baḥr al-Djāḥiẓ:

„Im Rücken (d. i. nördlich) des Berges von Bahistūn, nahe beim Wege, der nach dem ʿIrāq führt, ist eine Stelle wie eine Grotte, darin eine Quelle fließendes Wasser ist. Dort ist das Bildnis eines Rosses, wohl das schönste von Bildern das es gibt. Man behauptet, es sei das Bild von Kisrā's Roß mit Namen Shabdēz (d. i. nachtfarben, also Rappe). Auf ihm sitzt Kisrā, aus Stein gehauen, und das Bildnis seiner Gemahlin Shīrīn ist im Obergeschoß dieser Grotte“. /131/

Die Volksanschauung hält Anāhit für Shīrīn und sieht in Ohormizd ihren Geliebten Farhād. Solcher Nachrichten gibt es viele. Zusammenfassend hat der große erdkundliche Enzyklopädist Yāqūt aus Ḥamāh, der in den Jahren unmittelbar vor Djingizkhān, 1228, sein großes Namenbuch vollendete, darüber geschrieben: /132/

„Shabdēz ist ein Ort zwischen Ḥulwān (d. i. Sarpul) und Qarmīsīn (d. i. Kirmānshāhān) am Fuße des Berges Bīsutūn, genannt nach einem Pferde, das dem Khōsro gehörte“.

„Es sagt Misʿar b. al-Muhalhil: Das Bild Shabdēz ist eine Parasange von der Stadt Qarmīsīn entfernt. Es ist ein Mann auf einem Pferd aus Stein, angetan mit einem unzerreißbaren Panzer aus Eisen, dessen Panzerhemd sichtbar ist und mit Buckeln auf dem Panzerhemd. Ohne Zweifel meint, wer es sieht, daß es sich bewegt. Dies Bild ist das Bild Parwēz' auf seinem Rosse Shabdēz. Es gibt auf der Erde kein Bild das ihm gliche. In der Grotte, in welcher dies Bild ist, ist eine Anzahl von Bildern von Männern und Frauen, zu Fuß und zu Roß. Vor der Grotte

ist ein Mann, wie einer der auf dem Kopf eine Mütze trägt, und er ist in der Mitte gegürtet. In seiner Hand ist eine Hacke, gleichsam als ob er damit die Erde gräbt. Das Wasser kommt unter seinen Füßen heraus". (Dieser Mann vor der Grotte ist das Rundbild Khosrō's.)

„Es sagt Aḥmad b. Muḥammad al-Hamadhānī: Zu den Wundern Qarmīsīn's – und es ist eins der Wunder der Welt überhaupt – gehört das Bild Shabdēz. Es ist in einem Dorfe genannt Khātān (?). Und sein Bildner hieß Qaṭṭūs b. Sinimmār. Sinimmār ist der das Khwarnak in Kūfa baute. Die Ursache von des Rosses Darstellung in diesem Dorfe war, daß es der Tiere reinstes und größtes an Wuchs war, dessen Natur am offenkundigsten war, und das am längsten den Galopp aushielt. Der König der Inder hatte es dem König Parwēz geschenkt. Es stallte nicht und gab keinen Mist von sich, solange es Sattel und Zaumzeug trug, und schnaubte und schäumte nicht. Der Umfang seines Hufs betrug 6 Spannen. Da geschah es, daß Shabdēz krank wurde, und seine Beschwerden nahmen zu. Parwēz erfuhr dies und sprach: „Wahrlich wenn mir jemand des Rosses Tod meldet, so werde ich ihn töten!" Als nun Shabdēz gestorben war, da fürchtete sein Stallmeister, daß der König ihn nach ihm fragen werde, und daß er dann nicht umhin könne, ihm seinen Tod zu melden, und daß der König ihn dann töten werde. Daher ging er zu des Königs Sänger Pahlbadh, mit dem verglichen es weder in frühern noch in spätern Zeiten einen gab, der im Lautespiel und Gesang geschickter war. Man sagt: Parwēz besaß drei besondere Dinge, die keiner vor ihm besaß, nämlich sein Roß Shabdēz, seine Sklavin Shīrīn und seinen Sänger Pahlbadh. Der Stallmeister sprach: „Wisse, daß Shabdēz bereits zugrunde gegangen und gestorben ist, und du weißt, was der König angedroht hat, wer ihm seinen Tod meldet. Darum ersinne mir eine List, und dir gehört so und so viel." Der versprach ihm die List und in einer Audienz vor dem König sang er diesem ein Lied, in welchem er die Geschichte verbarg, bis der König begriff und ausrief: „Wehe dir, Shabdēz ist tot!" Da sagte jener: „Der König sagt es". Darauf sagte er ihm: „Ah, schön, du bist gerettet und hast einen andern gerettet". Und er hatte großen Kummer um das Pferd und befahl dem Qaṭṭūs b. Sinimmār, es darzustellen. Dieser stellte es in der schönsten und vollkommensten Weise dar, so daß man zwischen ihnen beiden beinahe nicht unterscheiden konnte, außer durch das Pulsen des Lebensgeistes in ihren Körpern. Der König kam herzu und besichtigte es und weinte Tränen, als er es betrachtete, und sprach: „In hohem Maße kündet diese Darstellung unsern eignen Tod an, und sie erinnert uns zu welch traurigem Zustand wir gelangen. Wenn es augenscheinlich ein Ding von den Dingen dieser Welt gibt, welches hinweist auf die Dinge jener Welt, siehe so liegt hierin ein Hinweis auf die Anerkennung des Todes unsres Körpers und die Zerstörung unsres Leibes und des Verschwindens unsrer Form und des Verwischens unsrer Spur durch die Verwesung, der man sich nicht entziehen kann, und zugleich auf die Anerkennung des Eindrucks dessen, was unmöglich bestehen bleiben kann von der Schönheit unsrer Form. Es hat unser Verweilen bei dieser Darstellung in uns eine Erinnerung an das hervorgerufen, wozu wir werden, und wir stellen uns vor, wie andre nach uns dabei verweilen, so daß wir gleichsam ein Teil von ihnen und bei ihnen anwesend sind".

„Aḥmad b. Muḥammad al-Hamadhānī sagt: Zu den Wundern dieser Gestalt gehört es, daß keine Form gesehen wird wie ihre Form; und kein Mensch von feiner Überlegung und feinem Sinn verweilt dabei seit der Zeit ihrer Darstellung, ohne an ihrer Form Zweifel zu hegen und

sich über sie zu wundern. Ja, ich habe Viele derart schwören hören oder beinahe einen Eid leisten, daß sie nicht das Werk von Sterblichen sei, und daß Allāh der Höchste ein Geheimnis besitze, das er eines Tags offenbaren werde".

„Wenn diese Darstellung Menschenwerk ist, so ist dieser Bildner begabt gewesen, wie keiner von den Wissenden begabt ist. Denn was ist wunderbarer oder schöner oder mit mehr Hindernissen verbunden, als daß ihm der Fels gefügig werde, wie er wollte, und daß er schwarz wurde, wo es schwarz sein mußte und rot, wo es rot sein mußte, und ebenso mit den übrigen Farben, und es ist mir klar, daß die Farben in einer bestimmten Art behandelt sind".

„Darauf hat der Künstler die Shīrīn, Parwēz' Sklavin, in der Nähe des Shabdēz abgebildet, und ihn selbst ebenfalls, reitend auf einem behenden Rosse".

Trotz der unheilvollsten Ereignisse, mit denen Khosrō's Herrschaft begann, der Empörung Bahrām Tchobīn's, des letzten großen Mihrān, die das Reich der Vernichtung nahe brachte, trotz der Blendung und darauf der Ermordung seines Vaters Hormizd, und trotz der schwarzen Vorzeichen, die auf des Reichs Ende und das Auftreten des neuen Propheten hindeuteten und gerade von den Arabern erzählt werden, und trotz seines tragischen Endes, der Ermordung durch seinen eignen Sohn nach dem Zusammenbruch im Kriege gegen Herakleios, gilt Khosrō II. nicht mit Unrecht den Arabern und gewiß schon den Zeitgenossen, als Typus des glücklichen Herrschers. Ṭabarī leitet seinen Bericht über Khosrō's Herrschaft mit diesen Worten ein: /133/ „Darauf ward König Khosrō Parwēz, Sohn des Hormizd, Enkel des Khosrō Anōsharwān. Dies war einer der persischen Könige, welche durch Tapferkeit, Klugheit und weite Kriegszüge am meisten hervorragten. Wie man sagt waren seine Stärke, seine Siege und Triumphe, sein Reichtum an Geld und an andren Schätzen und sein anhaltendes Glück so groß, wie es keinem König in höherm Grade zu Teil geworden ist. Darum ward er Parwēz, der Siegreiche genannt." Das Glück macht ihn habgierig, übermütig und hochfahrend. Von seinen Schätzen erzählt der um 820 hochbetagt gestorbene Hishām ibn al-Kalbī: „Er soll 12000 Frauen und Mädchen, 999 Elefanten, 50000 Reit- und Lasttiere, nämlich edle Pferde, gewöhnliche Gäule und Maultiere, gehabt haben. Dabei war er gieriger als sonst jemand nach Juwelen, köstlichen Gefäßen und dergleichen. Nach einem andern Berichterstatter waren in seinem Palaste 3000 Konkubinen und Tausende von Mädchen zur Bedienung, zum Musikmachen u. s. w., 3000 männliche Diener, 8500 Reittiere, 760 Elefanten und 12000 Maultiere zum Tragen des Gepäcks."

Völlig in indisch-mittelasiatische Gedankenwelt versetzen uns Schilderungen der Schätze Khosrō's II., wie sie z. B. der Zeitgenosse Firdōsī's al-Tha'ālibī mitteilt. /134/ Er widmet Khosrō's „*Attributen und Pretiosen*" ein besonderes Kapitel und führt auf: 1. *Ewān i Madā'in*, den Palast von Ktesiphon, 2. *Takht i Ṭāqdīs*, Khosrō's Thron, eine Kunstuhr, die nach den morgenländischen und byzantinischen Schilderungen und nach der Abbildung eines ihrer Teile auf einer Silberschale vorstellbar ist. /135/ 3. die Krone mit den größten Juwelen, 4. ein Schachspiel mit Figuren aus geschnitzten Smaragden und Rubinen; mittelalterliche Schachfiguren aus Carneol und Achat gibt es, 5. wie Wachs knetbares Gold, 6. den *Gandj i bādhāward* und *kanz al-thaur*, zwei Schätze, der erste nach morgenländischer Überlieferung vom Sturm auf einem verschlagenen Schiff aus Konstantinopel herbeigeführt, in Wahrheit die bei der Belagerung Alexandreias durch Khosrō von den Griechen auf Schiffe geretteten Schätze dieser Stadt,

der andre beim Pflügen gefunden; 7. die Königin Shīrīn, den „Garten der Schönheit", 8. die Stute Shabdēz, das im Ṭāq i bustān dargestellte Roß, 9. die Sänger Sardjis und Pahlbadh, 10. einen weißen Elefanten, neben dem als Besonderheit auch ein *kādhazādh* „hausgeborener", in Iran zur Welt gekommener Elefant erwähnt wird. /136/ 11. die uralte heilige Fahne Irans, den Lederschurz des mythischen Schmieds Kāwa, 12. den weisen Pagen und Kochkünstler Khōshārzū. – Solche Listen der „besonderen Dinge", von denen Yāqūt oben nur drei anführte, kommen häufiger bei den Geschichtschreibern der Sasaniden vor. Der Gedanke ist indisch oder mittelasiatisch. In Alexander d. Gr. lernten die Inder den ersten Weltherrscher kennen und in Asoka sahen sie den ersten indischen Weltherrscher oder Tchakravartī. Die *„Attribute und Machtrequisite"* (nach Grünwedel, *Buddhistische Kunst in Indien* 1. Aufl. p. 135 s) eines Tchakravartī wurden religiös kanonisiert, „er besitzt die sieben Juwelen, *sapta ratnāni,* die vorzüglichsten Individuen der betreffenden Gattung, welche unter seiner Herrschaft vorkommen. 1. das Juwel des Rades, 2. des Elefanten, 3. des Streitrosses, 4. das Frauenjuwel, 5. das Juwel der Perle, 6. das des Feldherrn, 7. das des Ministers. Die Reihenfolge ist, wie Fergusson sagt, seltsam, aber charakteristisch." Die 7 Kleinode werden in mittelasiatisch-buddhistischen Malereien gelegentlich abgebildet, wie in der Höhle mit den ringtragenden Tauben zu Ming Oi bei Qyzyl. /137/ Bei al-Thaʿālibī ist anstelle der indischen Siebenzahl die Zwölfzahl getreten. Das indische Rad, das der Wortbedeutung von Tchakravartī zugrunde liegt, fehlt. Für die Perle ist die Krone, für den Feldherrn die Fahne, für den Minister der Page eingetreten. Typisch indisch ist der riesige weiße Elefant; man denkt an Heinrich Heines's Gedicht vom Elefanten des Königs Mahavasant. Auch das Schachspiel ist indisch: nach dem uns im Pehlewi-Urbild überkommenen und schon in das prosaische Shāhnāme vor Firdōsī übernommenen *Tchatrang-nāmak,* dem Schachbuch wurde das Spiel unter Khosrō's Großvater Anōsharwān nach Iran eingeführt. /138/

So mischt sich in den zwölf Juwelen Khosrō's einfache geschichtliche Wahrheit mit mystischer Sinnbildlichkeit. Einfach geschichtlich sind der Palast, der Thron, der vom Wind herbeigewehte Schatz, die Königin Shīrīn, das Roß Shabdēz, der weiße Elefant, das heilige Banner von Iran. Geschichtlich ist der ungeheure Reichtum des Königs. Alljährlich erstattete der Leiter der Grundsteuer dem König einen Gesamtbericht über den Betrag der eingegangenen Steuern und den Bestand des königlichen Schatzes. Diesem Bericht lieh der König durch sein Siegel Rechtskraft. Um den Geruch des Pergaments zu verdecken, befahl Parwēz, die Berichte auf Blätter zu schreiben, die mit Safran gefärbt und mit Rosenwasser getränkt waren. In der großen Verteidigungsrede Khosrō's nach seiner Entthronung und kurz vor seiner Ermordung, die sowohl das Shāhnāme wie die prosaische Geschichtsüberlieferung ausführlich erzählen und die aus der Zeit der endgültigen Abfassung des sasanidischen *„Königsbuchs"* unter dem letzten König Yazdegerd 633 – 37 stammen und von einem ganz Eingeweihten verfaßt sein muß, sagt der König, als am Ende seines 13. Jahres, d. i. nach einjährigem Kriege gegen den Kaiser Phokas, geprägt wurde, haben sich in seinem Schatze 400 000 Beutel gemünzten Geldes nach Abzug der ganzen Truppenlöhnung und sonstiger Ausgaben befunden, und als gegen Ende des 30. Jahres wieder einmal eine neue Prägung stattfand, habe sich nach allen Abzügen ein Betrag von 800 000 Beuteln oder 1600 Millionen Mithqāl oder Dirham, Silberdrachmen ergeben; bis zum 38. Jahre sei dies Ver-

mögen unablässig angewachsen. Aus dem 18. Jahre, also in währendem Kriege ist die Summe von 420 Millionen Mithqāl überliefert. /139/

Endlich vervollständigt sich dies Bild von Khosrō's Hof, das eine so merkwürdig lebendige Beleuchtung durch die Bilder des Ṭāq i bustān erhält, durch die Berichte, die wir einerseits von der Beute der Araber bei Eroberung des „schätzereichen" Ktesiphon besitzen, und die beinahe wörtlich übereinstimmen mit den Aufzählungen der unbeschreiblichen Beute, die den byzantinischen Truppen Herakleios' Weihnachten 627 in Khosrō's Hauptstadt Dastagerd in die Hände fiel. /140/

„Es hat unser Verweilen bei dieser Darstellung in uns eine Erinnerung an das hervorgerufen, wozu wir werden, und wir stellen uns vor, wie andre nach uns dabei verweilen, so daß wir gleichsam ein Teil von ihnen und bei ihnen anwesend sind."

Der Panzerreiter, 4 m hoch und von gewaltiger Wirkung, hat unter dem Frevel bilderstürmerischer Muslime gelitten. Es wird überliefert, diese Verstümmelungen hätten erst unter Nādir Shāh, um 1740 stattgefunden. Es fehlt völlig des Reiters rechter Arm und Helmzier, beschädigt ist Lanze und rechter Fuß. Am Roß fehlt der rechte Hinterfuß, beschädigt sind Knie und Maul; Tafel XLII und XLIII.

Reiter und Pferd stehen in ruhiger Haltung da. Der Reiter schultert die Lanze, sie einst mit dem im Ellbogen gekrümmten rechten Arm fassend. Erhalten ist noch die Stelle des Fingeransatzes. Die Zügelhand hat auf dem Vorderarm einen Rundschild mit einem Eisernen Kreuz geschmückt. Der Rundschild verdeckt Arm und Hand völlig, die Zügel verschwinden unter ihm. Die beschädigten Füße steckten in großen Steigbügeln, waren daher nicht so scharf nach unten gedrückt, wie bei allen andren sasanidischen Reiterbildern. Auch ist ja das Verhältnis zwischen Roß und Reiter nicht so zugunsten des Reiters übertrieben, wie sonst. Der Reiter ist gepanzert: auf dem Haupt der Helm mit herabhängender Hauberge aus Eisennetz. Seine Maschen verdecken auch das ganze Gesicht, von dem nur die Augen hinter brillenförmigem Ausschnitt erscheinen. Das Panzerhemd aus unendlich mühsam gemeisselten Maschen hängt schmiegsam bis zum halben Oberschenkel herab. Über der Brust erscheint ein Riemen des Rundschilds. Ein verzierter Gürtel umschließt die Hüften, und etwas tiefer hängt Koppel mit Schweberiemen für den rechts getragenen, pfeilgefüllten Köcher. Der Bogen selbst hängt zur Linken, im Futteral, dessen obere Hälfte hinter dem Gesäß des Reiters hervorragt. Es ist das gleiche Bogenfutteral, wie bei den parthischen Reiterstatuetten und an achaemenidischen Bildwerken. Unter dem Schuppenhemd kommt unten das Gewand hervor, dessen gemusterter Seidenstoff mit unvergleichlicher Treue geschildert ist, Tafel LXII.

Am Helm flattern die breiten, schweren Schärpen, die Enden des Perlendiadems, das den Stirnrand des Helms umschlang, und dessen Reste noch am Hinterkopf zu sehen sind. Ebenso ist der klein gewordene, scharf abgebundene und gestielte Globus da, und die Schleifchen der Abbindung. Abgeschlagen sind die Flügel, während ich den Ansatz der Mondsichel noch erkannte. Der ganze Kopf hebt sich gleichsam von einem Nimbus ab, der durch ein geschicktes Auskunftsmittel wie von selbst entstanden ist. Die Reitergestalt ist beinahe frei, jedenfalls so weit aus dem Fels herausgearbeitet, daß die äußeren Beine des Rosses ganz frei, die inneren noch hochplastisch sind. Der Körper des Reiters selbst ist im Rücken soweit unterschnitten, daß er gewisser-

maßen nur mit der inneren Schulter noch mit dem Fels zusammenhängt. Nun ladet aber der ganze Hintergrund von Schulterhöhe an hohlkehlig aus, derart, daß er eine Gesimsbank für die drei Bildwerke des Bogenfeldes schafft, deren schmale Randleiste mit der Vorderfläche der Reitergestalt und zugleich unmittelbar über der Helmzier des Reiters abschneidet. So müßte der Hintergrund bei dieser Ausladung von Schulterhöhe ab sich mit dem Kopf des Reiters verschneiden, und dieser würde unten vollplastisch, oben aber nur noch Ritzung sein, wenn man nicht die Ausladung hinter dem Kopfe ausgehöhlt hätte. Dadurch ist der Eindruck eines großen Heiligenscheins entstanden und der Kopf und der ganze Reiter vom Hintergrunde befreit.

Das Roß steht da, kurz und breit und niedrig und starkhufig, wie ein kleiner Lipizzaner oder ähnliche alte Ritterpferde. Auf der nackten Krupe hat es einen Brand, einem ägyptischen Henkelkreuz ähnlich. Das gleiche Zeichen begegnet auf Münzen Shāpūr's I. und II., Hormizd's I., und da es auf den Helmen der Würdenträger nicht vorkommt, hingegen wieder auf dem Roß des königlichen Reiters von Khunaifighān, so ist es offenbar ein königliches oder göttliches Zeichen. Das Roß trägt Sattel mit Decke und Steigbügel, aber Reiter und Ausrüstung lassen zu wenig davon frei, um näheres auszusagen. Am Sattel baumeln, ein Wahrzeichen sasanidischer und wohl insbesondere königlicher und göttlicher Reiter, die ungeheuer großen Quasten aus Seide und Wolle in einer Metallfassung von Blattkelchform. Diese Quasten fehlen bei keinem Reiter der Felsdenkmale oder der Silberschüsseln. Den gleichen Schmuck tragen regelmäßig die Kriegselefanten, dagegen nicht immer die Streitrosse auf den mittelasiatischen Malereien. /141/ Das einzige gute Beispiel an einem Pferde ist das Bild des Pferdejuwels aus Ming Oi bei Oyzyl, Grünwedel Abb. 270. Ob die eigentliche Heimat dieses Tierschmuckes Iran oder Indien ist, muß offen bleiben. Die iranischen Beispiele sind älter, aber eher dürfte ein Schmuck vom Elefanten aufs Pferd, als vom Pferd auf den Elefanten übertragen sein. Die chinesischen Seiden sasanidischen Stils, die die sonstige Ausrüstung getreu nachbilden, geben den wohl nicht begriffenen Quastenschmuck nicht wieder, so der Reiterstoff im Shōsōin von rd. 600, die gefärbte Nachbildung davon im Horiushi-Tempel in Nara aus dem Nachlaß Shotoku's (572 – 621) und der berühmte Bannerstoff des Mikado Shomu (724 – 48) im Museum zu Tokio. /142/

Die ganze Vorderhand des Rosses steckt in einem prachtvoll gearbeiteten Schuppenpanzer. Er bedeckt auch den ganzen Kopf, nur die feinen Ohren frei lassend, reicht an den Seiten bis über die Sprunggelenke und vorn noch etwas tiefer herab. Zwischen seine länglichen Maschen sind kleine Zierquasten eingeflochten.

Ammian Marcellin, Julian Apostatas Offizier und Geschichtschreiber, schildert die sasanidische Panzerreiterei, die wegen ihres ofenähnlichen Aussehens, wahrscheinlich persisch *tanūrīk*, bei den Römern *clibanarii* genannt wurden, so: /XXV 1,12/ „Es waren eiserne Scharen, den ganzen Körper so mit Eisenplatten bedeckt, daß die eisernen Gelenke der Rüstungen sich nach den Gelenken der Glieder geschmeidig fügten. Über dies hatten sie Gesichtern nachgebildete Helme, so genau den Köpfen angepaßt, daß ein Pfeil auf dem Eisen nur da haften konnte, wo man ganz kleine Öffnungen für die beiden Augen und die Nasenlöcher hergestellt hatte." Panzerreiterei hatten schon die Parther, und Mittelasien, die Heimat so vieler Bogen- und Reitervölker ist gewiß das Ursprungsland des Panzerreiters.

Von Belang ist auch die Schilderung von Rustams Riesenhengst Rakhsh, dem berühmtesten Roß

der iranischen Sage, bei Firdōsī: „mit einer Brust wie ein Löwe, kurzer Krupe, fetter Brust und Beinen, aber schmalen Flanken, ein Elefant an Kraft, ein Kamel an Wuchs, aber an Mut ein Löwe vom Berge Bīstūn." Als Rustam es zuerst erblickt fragt er: „Wem gehört dies Roß? Es hat auf keinem Schenkel eine Marke!" Also war zur Zeit der Sagenentstehung das Brennen der Pferde Brauch. /143/

Ṭabarī der Chronist und Firdōsī der Dichter überliefern gleichartig eine sehr anekdotenhaft ausgestaltete, doch im Kern geschichtliche Erzählung von einer Heeresreform, die Khosrō I. Anōsharwān vornahm. Der König hatte einem seiner Staatssekretäre Pābak, Sohn des Bērawān die Führung der Stammrollen mit den weitesten Vollmachten übertragen. So setzte Pābak einen allgemeinen Appell sämtlicher Wehrpflichtigen in feldmarschmäßiger Ausrüstung an. Beim ersten Appell fehlt Khosrō und Pābak läßt das ganze Heer wieder abtreten. Beim zweiten Mal dasselbe. Beim dritten Aufruf verkündet der Herold, daß jeder Wehrpflichtige, und wenn er die Ehr von Kron und Thron genieße, zu erscheinen habe. „Als Khosrō das hörte, setzte er sich die Krone auf, wappnete sich, wie die Soldaten und kam zu Pābak, um vor ihm die Musterung zu passieren. Die Ausrüstungsgegenstände, die bei einem als Ritter dienenden Soldaten verlangt wurden, waren Pferdepanzer, Panzerhemd, Brustharnisch, Beinschienen, Schwert, Lanze, Schild, Keule am Gürtel befestigt, Axt oder Kolben, Köcher enthaltend 2 Bogen mit den Sehnen daran und 30 Pfeile, und endlich zwei gedrehte Sehnen, die der Reiter hinten am Helm anknüpfte". Nöldeke bemerkt dazu: „ich weiß nicht was der Unterschied zwischen *dir'* und *djaushan* ist". Vermutlich beziehn sich die Worte auf die Hauberge und das Hemd. Dīnāwarī fügt noch hinzu: Sturmhaube, Helm und Armschienen; Firdōsī erwähnt Schlinge und Lazo, von dem schon Herodot VII 85 spricht, und der auch auf sasanidischen Silberschalen vorkommt, z. B. in der Sammlung Stroganoff in Rom, Smirnoff XXIV, 52, Shapūr III. zu Fuß einen Wildesel mit dem Lazo fangend. Als Khosrō vor Pābak vorbei will, hatte er die Ersatzsehnen vergessen; der läßt ihn nicht durch, bis dem König seine Unterlassung einfällt, er sich die Sehnen besorgt, und nun passieren kann, indem der Herold verkündet, der erste aller Helden erhalte statt der 4000 aller andren 4001 Dirham an Sold. /144/

Viele, nicht alle, dieser Waffen sind an dem Reiterbild dargestellt. Ich möchte zweifeln, ob in der Erzählung nicht der Fußtruppen und der Reiterei Waffen zusammengeworfen sind und wenn einzelne die Aufzählung noch verlängern, sie nicht einfach alle Waffen aufführen, die ihnen überhaupt bekannt waren. Mit Lanze und Bogen hat der Reiter seine Angriffs-, mit dem Schild neben dem Panzer seine Verteidigungswaffen. Ein so ausgerüsteter Reiter handhabt nicht noch außerdem Keule, Axt und Kolben; eher noch mag er das Schwert an der Linken getragen und ein Lazo besessen haben.

Das Reiterbild Khosrō's II. ist das einzige Bild eines Panzerreiters in Iran und im ganzen Westen. Im Osten aber gibt es viele. In den buddhistischen Malereien gibt es verschiedene Kategorien, die gepanzert dargestellt werden. Panzerreiter sind alle Elefantenreiter, und den gleichen Panzer tragen einige Hindugötter, Nāgarādja's (Schlangenkönige) Vadjrapāṇi's (Donnerkeilträger), und Lokapāla's (Herrn der Weltgegenden), dazu vor allem die nordindischen Könige auf den Bildern der Verteilung der Buddha-Reliquien. Der Schluß daraus darf nicht etwa der sein, daß also diese Art Panzerreiterei indischen Ursprungs sei; denn sie ist sicher erst spät auf

dem Wege über Baktrien in Indien eingeführt, vielmehr nur, daß alle diese Länder, die Steppen nördlich des iranischen Hochlands, Iran selbst, Nordindien und Mittelasien in Tracht, Waffen, Kriegswesen während der Sasanidenzeit eine große Einheit bilden./145/

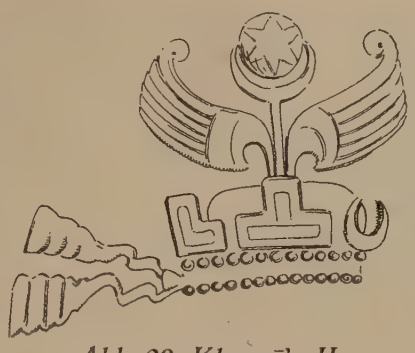


Abb. 20. Khosrō's II. Krone nach Münzen

In ihrer weit das Maß des Lebens übersteigenden Größe, in ihrer fast freien Plastik, der geschlossenen, durch die Panzer noch vereinfachten Massenverteilung ist das Reiterbild von überwältigendem Eindruck. Mit diesen Eigenschaften wirklicher Bildhauerei verbindet sich eine Oberflächenbehandlung von erstaunlicher Feinheit, die Durchbildung des Maschenwerks der Panzer, der Musterung des Gewandes ist unübertrefflich. Begünstigt wurde das von dem Fels der Grotte selbst, der des Marmors Härte und feines Korn besitzt. Die Oberfläche scheint poliert gewesen zu sein, wenn das nicht etwa staunender Betrachter tastende Hände getan haben. Dies unglaubliche Streben nach Durcharbeitung verbildlichen arabische Beschreiber in den Worten: „selbst die Seidenfäden der Stoffe sind dargestellt". Ohne im geringsten zu verwirren, vereinigt sich diese letzte Durchbildung mit der Wucht des Entwurfs zu einem Kunstwerk höchsten Ranges. So geht dies Werk, der sasanidischen Kunst letztes Denkmal, weit über alle früheren hinaus und reiht sich würdig der römischen Kaiserzeit und der Frührenaissance berühmtesten Reiterbildern an.

Auf dem breit ausladenden Gesims über dem Kopf des Reiters stehen im Bogenfelde drei Gestalten, wie Statuen auf verzierten Sockeln, und dem Bogen folgend überragt die mittlere die seitlichen etwas an Größe. Tafeln XLII, XLIV und XLIX. Diese ist durch ihre Krone als Khosrō II. gekennzeichnet. Die beiden andren strecken ihn jede einen Kranz entgegen, deren einen der König ergreifen will. Das ist wieder die Belehnung, die Seitengestalten sind Götter. Der rechts ist an der Mauerkrone als Ohormizd zu erkennen, die links mit der gleichen Krone ist Anāhit. Zweifel kommen nicht auf. Genau wie auf seinen Münzen, Tafel XIX u. und Abb. 20 trägt Khosrō II. anstatt der rundlichen Form der älteren Scheitelbedeckungen ein etwas eckiges Barett. Daran sind hier in Vorder-, auf den Münzen in Seitenansicht kleine Mauerzinnen angebracht, die mittlere ersetzt durch eine Mondsichel, die schon Shāpūr III. als Stirnzier trug. Den untern Rand umschlingt das doppelte Perlendiadem, dessen mächtige Schärpenenden, genau wie schon beim Bilde Khosrō's I. auf dem Bergkristall seiner Goldschale, beiderseits des Kopfes symmetrisch in die Höhe flattern. Über den Schläfen ist an dem Barett ein großes Adlerflügelpaar angebracht, breit in die Höhe stehend und den Globus rahmend, der hier auf einen Stiel gesetzt, ins Rund einer Mondsichel geschlossen und mit einem sechsstrahligen Stern verziert ist.

Wir haben hier die ausführlichste Schilderung einer sasanidischen Krone und sollten daher hier einen Blick auf ihre Symbolik und ihre Geschichte werfen.

Die erste uns im Bilde bekannte Krone Irans, die Dareios', vgl. Abb. 9, war ein breiter Metallreif mit einem Zierat von Rosetten oder Sternen, und mit kleinen Mauerzinnen am obern Rande. Schon diese älteste Krone hat eine lange Ahnenreihe. Soweit wir zurückblicken können, stammt

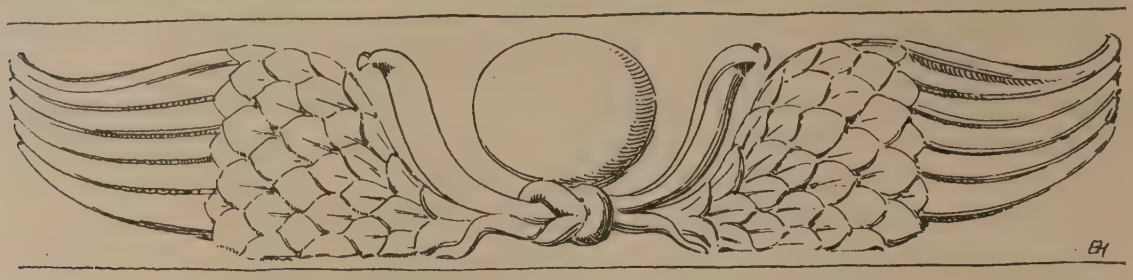


Abb. 21. Geflügelte Sonnenscheibe aus Baalbek

die Mauerkrone aus dem hettitischen Kleinasien, neben Ägyten und dem sumerischen Babylonien einem der kulturschöpferischsten Länder der alten Welt. Eine ganze Reihe der Hettitergötter trägt sie, und von Kleinasien aus ist die Mauerkrone auch nach Griechenland gedrungen. Dort ist ihr Sinn am besten bekannt: sie ist die Krone von Stadtgottheiten und ähnlichen Verkörperungen. Der kleinasiatische Gedanke kann dem nicht sehr unähnlich gewesen sein. In den Schwurformeln der Hettiter ist der Ausdruck „Tēshup von dieser und jener Stadt, Istar der und der Stadt" Brauch. Städte mit besonderm Götterkult sind auch „wohlbeschützte" also mauerbewehrte, wie Khatti-Boghazköi. Auch Kybele erscheint als Hüterin der Mauern und Tore. So deutet gewiß auch in Kleinasien vieler Götter Mauerkrone ihre Beziehung zur besondern Stadt, ihren heimatlichen Wirkungskreis an. Während im Westen diese Bedeutung bestand, verschwand sie scheinbar im Osten. In Assyrien ist die Mauerkrone, noch als deutliches Stadtmauerbild, die Krone der Königinnen. /146/ Das Ahuramazda-Symbol, das einzige göttliche Bild in achaemenidischer Zeit, an dem überhaupt eine göttliche Gestalt erscheint, trägt nicht die Mauerkrone, sondern den assyrischen Götterhut. Dagegen trägt die Mauerkrone eben Dareios; sie ist also ihres rein göttlichen Wesens schon so früh entkleidet. Immerhin ist die Beziehung der Dareioskrone zu Assyrien oder Kleinasien, nicht zu Babylonien wieder ein Beweispunkt für die engen und alten Zusammenhänge dieser Länder.

Achaemenidische Bilder Anāhit's und daher Kronen der Anāhit gibt es bisher nicht, obwohl wie Nikolaos von Damaskos aus Berossos anführt, Artaxerxes II. schon Bilder der Göttin in den bis dahin bildlosen Kult einführte. Im awestischen Hymnus auf die Ardvisūra Anāhita, dem Yasht V., wird die Göttin ausführlich beschrieben. Schon Halévy erkannte, daß diese Schilderung eben jene Bilder beschreibt. Es ist nicht zweifelhaft, daß ein babylonisches Götterbild das Vorbild der iranischen Anāhit-Darstellung wurde, vermutlich war es eine Bēlit. Im Hymnus heißt es: „Eine goldene Tiara tragend steht die jungfräuliche, hilfreiche Ardvī da." Aber wie diese Tiara in alter Zeit aussah, wissen wir bisher nicht. /147/

Die ältesten erhaltenen iranischen Götterbilder sind erst hellenistisch: auf dem Grabmal Antiochos' von Kommagene im Westen, auf den Turushka-Münzen im Osten. So wissen wir, daß Mithra den Strahlenkranz des Helios', Māh die Mondsichel, Tīr den Stern als Kronzeichen hat. Ohormizd und Anāhit erscheinen auf den sicheren Darstellungen mit der Mauerkrone. /148/ Alle einzelnen Abzeichen der sasanidischen Königskronen sind also göttliche Embleme. Werden die Adlerflügel Bahrām's mit dem Globus, wohl einem allgemeinen Himmelssymbol zusammengestellt, so ergibt sich eine Form, ähnlich dem uralten Symbol der geflügelten Sonnenscheibe,

das in Iran zuerst am medischen Grab von Ṣaḥna auftritt, als Ahuramazda's Zeichen, vgl. Abb. 4. Doch trifft die Ähnlichkeit nicht diese älteste Gestalt der geflügelten Sonnenscheibe, sondern eine hellenistische, wie sie uns z. B. in Baalbek im großen Vorhof an Friesen von Rundnischen entgegentritt., Abb. 21. Vielleicht ist auch schon das Zierat an Dareios' Krone von himmlisch-göttlicher Bedeutung. Dafür spricht, daß es fast ebenso schon auf der Krone eines babylonischen Kopfes, vorkommt, einem in den *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft* 1899 Nr. 3 veröffentlichten Bruchstück, das demnach keinem Königs- sondern einem Götterbilde angehört. /149/

Abb. 22. Splitter der Krone Ahuramazda's vom Grabmal Antiochos' I. von Kommagene, Berlin A 982

Von ähnlicher Bedeutsamkeit ist ferner das Zierat auf den Götter- und Königskronen von Antiochos' Grabmal. Abb. 22 gibt einen Splitter von einer Ahuramazda-Krone im Berliner Museum VA 982. Das Zierat des untern Randes könnte man als geflügelte Sonnenscheiben, beiderseits mit Palmetten besetzt bezeichnen; sehr viel richtiger aber als Folge von Blitzen, die in Anlehnung an jene zieratlichen Motive stilisiert sind. Darüber erscheint gerade der Anfang des Musters, das die hohe Tiara ganz überzog: sechsstrahlige Sterne, also das gestirnte Firmament. So hat alles himmlischen Sinn, und dabei sind die Ähnlichkeiten mit der Krone des babylonischen Kopfes und mit Dareios' offenbar. Auch leuchtet darnach die Beziehung von Khosrō's II. Kronenzier zum alten Sinnbild der geflügelten Sonnenscheibe ein. Alle diese Vorstellungen vermischen sich in ihr.

Außer der Krone und ihren Schärpen trägt Khosrō einen über die Knie herabfallenden Ärmelrock, recht ledern und röhrenhaft gemacht, mit einem Muster wie von fest in einen Ring gefaßten Edelsteinen mit daran hängender, tropfenförmiger Perle. Die Säume dieses und andrer Gewänder sind auch mit doppelten Perlenreihen benäht, so daß hier allerdings an Juwelen, nicht an eine Stoffmusterung zu denken ist. Auch die weiten Hosen, an denen eine lockenähnliche Zeichnung den letzten Rest unter Stoffdarstellung verlornen Faltenwurfs bedeutet, sind mit den gleichen Edelsteinen benäht. Bei genauem Hinsehn entdeckt man auch am Ärmel noch eine Fältelung, als sei er offen, der doch geschlossen ist, ebenso wie an den Ärmeln Ardashīr's II. und der beiden Shāpūre. Als Rest des kurzen Mantels, des flatternden Umhangs, den alle älteren Sasaniden tragen, erscheint ein Faltengewirr im Hintergrund unter der rechten Schulter. Außer dem juwelenbestickten Gewand trägt Khosrō eine wahre Ausstellung von Geschmeiden; eine Anzahl von Perlenketten um den Hals, den riemenförmigen Brustschmuck mit je vier Perlenreihen besetzt, den Gürtel desgleichen, auch das Bandelier für das Schwert und die Schwertscheide mit vier Perlenreihen, regelmäßig unterbrochen durch viereckige Schließen und

einem besonderen runden Kleinod an der Parierstange. In dieser Juwelenausstellung offenbart sich nicht nur der Geschmack des trotz aller Reichtümer „nach Juwelen wie kein andrer gierigen" Königs und nicht nur die Mode der Zeit, sondern auch ein künstlerischer Grundsatz: Darstellung von Stoffmustern und Juwelen verdrängen andre Weisen der Durchbildung der Oberfläche.

Der Gott streckt mit der Rechten dem König den Kranz entgegen, seine Linke macht die Bewegung halb mit; wohl um in dieser Bewegung ein symmetrisches Gegengewicht gegen die Gebärde der Anāhit zu schaffen, und wohl begründet durch einen einst in der Linken gehaltenen Lotos. /150/ Die Krone des Gottes besteht aus dem etwas eckigen Barett, an dem die kleinen kraftlosen Zinnen sitzen. Über dem Barett kommt recht sinnlos die Lockenkugel zu Tage, ursprünglich das über der Krone hervorquellende Scheitelhaar. Diese Lockenkugel ist mit einem Bande abgebunden, dessen Schleife hinter dem Haupt über der viel größeren Schleife der Diadem-Enden schwebt. Der Gott trägt einen langen Spitzbart im Gegensatz zum Stutzbart des Königs: In solchen Dingen wechselt menschliche Mode: Götter sind konservativ. Ohormizd trägt nicht die gleiche Tracht wie der König. Zwar der Rock ist etwa derselbe, auch er mit Juwelen bestickt, je drei Perlen zusammen, nicht so eng gestreut wie dort. So bleibt mehr Platz für einen leblosen, herkömmlichen Faltenwurf. Über dem Rock trägt der Gott einen weiten Mantel, an den Säumen mit doppelten Reihen von Perlen besetzt, nach je 24 Perlen immer eine eckige Schließe aufweisend, auf der Brust von einem Juwelenschloß gehalten. Der Mantel bläht sich wie ein Segel oder wie eine Schale um eine reife Frucht. Die Hüften gürtet eine verzierte Schnur. Unter dem perlenbestickten Rocksaum kommen die Hosen zum Vorschein, deren Falten einen regelmäßigen kleinen Mäander bilden. Solche Spielarten des Faltenwurfs sind sehr bezeichnend. Die Hosen sind kürzer als beim König, weil der Gott Stiefel trägt mit eigentümlich säulenhaft geriefelten Schäften. Auch gespornt ist der Gott, und mit Schärpen an den Sporen.

Die Göttin streckt die Rechte über die Brust hinweg mit dem Kranz dem König entgegen. Die Linke hält, etwas beschädigt, einen einst gemusterten Henkelkrug, von der Gattung, die in einigen silbernen und kupfernen Beispielen aus gleicher Zeit erhalten ist. Wasser entquillt diesem Kruge, der Göttin Wahrzeichen; denn sie ist Ardvisūra, die Göttin der himmlischen Gewässer, aller irdischen Urquell. Das Sinnbild des wasserspendenden Krugs ist uralt, Frauen, Götter und Könige mit dem Lebenswasser sind ein häufiges Motiv ältester babylonischer Kunst.

Der Göttin Krone gleicht der Ohormizd's. Zwei lange Flechten ihres Haupthaars fallen von den Schläfen auf die Brust herab, zwei andere von den Ohren auf die Schultern. Das ist nicht nur der Göttin, sondern aller sasanidischen Frauen Haartracht. /151/ Der Göttin Gewand ist wieder das griechische, wie das der Siegesgöttinnen am Bogen. Das Untergewand fällt in geraden Falten, die sich nur über den Füßen etwas stauen, auf den Boden; das Obergewand beschreibt Falten, die weder durch Bewegung, noch durch Gürtung recht begründet erscheinen und eben nur langgewohnte Erinnerung an griechische Gewandung sind. Wohl deuten sie noch etwas die Körperformen an, doch lang nicht so sicher, wie etwa bei den Siegesgöttinnen. Endlich trägt die Göttin einen Umhang ähnlich wie Ohormizd, am Halsansatz über der Brust gehalten, sich vorn

weit öffnend, mit perlenbenähtem Saum. Dieser schwer wie Leder fallende Umhang hat ein Sternenmuster. Tafel LXV o. l. Im Hymnus der Anāhit heißt es: „und oben band die jungfräuliche, hilfreiche Ardvī einen Schleier fest, mit hundert Sternen besetzt, einen goldenen, achtfaltigen, anmutigen, wallenden, prächtigen, durchwobenen, kunstvollen". Auf dem Umhang der einen Göttin der Säulenkapitelle wiederholt sich ein Sternenmuster in etwas andrer Form, Tafel LXV o. r.; so dürfte gerade dies Muster mit Bedeutung gewählt sein.

Gewandmuster und Juwelendarstellung nehmen in dieser Kunst einen so breiten Platz ein, daß der Faltenwurf griechischen Ursprungs, die letzte Erinnerung bildnerischen Gestaltens, mit seiner Betonung und Belebung der Körper, der Bewegung, der Handlung noch behinderter, noch verdrängter, noch mehr zu leerem Linienkram erstarrt ist, als schon in der mittleren Spanne der sasanidischen Kunst. Auch diese Stilmerkmale bewähren sich sofort bei der Betrachtung andrer Werke, wie Silberarbeiten, die ihnen ebenso unterliegen und damit auch ohne sonstige Mittel als spätsasanidisch bestimmt werden. Scheinbar widerspricht dem Anāhit's griechisches, faltenwerfendes Gewand. Doch war auch auf dem Denkmal Ardashīr's II. die Tracht der Götter anders als die des Königs; und auch Anāhit trägt nicht das persische Frauengewand der Zeit, das auf den Seitenbildern der Grotte vielfach abgebildet ist, vielmehr das alte, durch die Überlieferung der Götterbilder geheiligte Gewand. Es ist also ein Stück Altertum in der Kunst der letzten Zeit. Und erstarrt ist auch diese Gestalt; man fühlt das Urbild kaum mehr heraus. Der Faltenwurf ist nicht Stil, sondern Nachahmung alten, unveränderlichen Vorbilds.

Alle drei Gestalten sind wie das Reiterbild fast ganz vom Hintergrund gelöst, fast vollplastisch: Die Sockel, auf denen sie stehen, die seitlichen mit einem Wellenmuster, der mittlere mit Edelsteinen besetzt, erhöhen noch den Eindruck von Rundbildern. Ihr Gewicht lastet sehr schwer auf dem Reiter, den Gesamteindruck beeinträchtigend Tafel XLII. Bei näherm Hinsehn offenbaren sich tiefe Stilunterschiede. Die Handlung ist genau wie beim Belehnungsbild Ardashīr's II. entworfen, nicht wie sie der Zuschauer sehen würde, sondern von innen heraus gedacht: der König sieht rechts und links vor sich die beiden Götter, die ihm den Ring reichen. Was der König sieht, ist beiderseits von ihm in die Bildebene ausgebreitet, entfaltet. Bei Ardashīr vermittelte die Drehung der Köpfe, das Dreiviertel-Profil den geistigen Zusammenhang der drei Gestalten. Hier hat zwar Ohormizd auch eine leise Drehung dem König entgegen; dieser aber und Anāhit blicken wie gänzlich unbeteiligte Personen einfach geradeaus. Das Unlebendige der Gestalten wird noch durch ihre Sockel verstärkt; man glaubt Bilder von Statuen, nicht von Lebenden vor sich zu haben. Wiederum ist alles Malerei: trotz der hohen Plastik steckt nicht ein Hauch bildnerischen Geistes darin. Räumlich empfangen wären die Gestalten nicht so „auseinandergeklappt"; eine geringe, im Raum natürliche und durch nichts gehinderte Drehung würde sofort um die Gestalten ein geistiges Band schlingen. Nichts davon ist da. Alles ist malerisch in der Bildfläche gedacht. Daher strecken Anāhit und Khosrō ihren rechten Arm in räumlich unausführbarer Spannung über die Brust hinweg; bei Ohormizd kommt es nur weniger zur Geltung, weil der rechte Arm der innere ist. Das ist schlechterdings Projektion räumlicher Bewegung in die Bildebene, ist also auch bei noch höherer Plastik reine Malerei. Wenn der unbildnerisch malerische Charakter des Ardashīr-Denkmals noch übertroffen werden konnte, so hat sich's hier ereignet. Diese Plastik ist überhaupt keine Plastik mehr, ist Pseudoplastik, –

und das im schroffen Gegensatz zur Reiterstatue darunter. Hierin liegt für uns das sehr große Geheimnis dieser Statue.

Die Seitenwände der Grotte schmückt je ein großes Jagdbild Tafel XLV – LII. Beides sind Lappenjagden, links auf Schwarzwild, rechts auf Hochwild. Beide halten sich das Gleichgewicht, ohne sich langweilig zu gleichen. Sie sind in einem ganz schwachen Relief ausgeführt, das an keinem sasanidischen Denkmal sonst vorkommt. Ihre Erhaltung ist dank der witterunggeschützten Lage vorzüglich. Auch bilderstürmerische Hände haben es, wohl weil die Flachheit es weniger angreifbar machte, weniger als sonst beschädigt. Für die Zeitbestimmungsfrage der ganzen Grotte ist von Bedeutung, daß beide ganz verschiedene Stufen der Vollendung aufweisen. Das linke Bild der Schwarzwildjagd kann man als fast vollendet bezeichnen; nur daß die letzten Meißelschläge, die Zeichnung der Tierfelle und einiger Stoffe nicht überall zur Ausführung gekommen sind. In der Stufe der Bosse geblieben ist nur eine Sau gerade in der Mitte des unteren Bildrandes, und dann eine rechteckige Bosse genau in der Mitte des oberen Randes. Tafel XLV o. Das muß einen besonderen handwerklichen Grund, etwa im Zusammenhang mit einem leichten Gerüstbau haben. Hingegen ist das Relief der Hochwildjagd in so rückständigem Zustand, daß wirklich vollendet nur der in der rechten oberen Ecke des Mittelfeldes zur Jagd ausreitende König unter dem Sonnenschirm ist, Tafel LI r., alles andre nur ohne die letzte Durchbildung der Oberfläche, und überwiegend vieles nur in der Bosse herausgearbeitet, ja einiges nur im Umriß geritzt ist. Das Bild ist also in so hohem Maße unfertig, daß die Grotte als ganzes den Eindruck der Unfertigkeit macht. So konnte ohne gewichtige geschichtliche Gründe die Arbeit nicht liegen gelassen werden. /152/

Das linke Bild füllt die ganze Wand bis auf einen schmalen glatten Randstreifen. Das Bildfeld mißt, – genau wie rechts –, 3,8 m : 5,7 m; Höhe und Breite verhalten sich also genau wie 2 : 3 und 1,9 m ist gewiß ein rundes Vielfaches der sasanidischen Elle. /153/

Die Lappen, die die Jagd rahmen, lassen nur rechts einen schmalen Streifen übrig. In ihrem Innern ist Sumpf und See dargestellt; der Sumpf durch Rohrdickicht, offeneres Wasser durch unendlich feine Wirbellinien mit einer Schar von Fischen und Enten. Tafel XLVI links treiben in fünf Streifen 12 Elefanten zu zweien, oben und unten zu dreien das Wild. Sie sind prächtig gesattelt. Auf jedem reiten zwei Mahauts, der erste größere auf dem Rücken, der unwichtigere ganz hinten auf der Krupe, in einem Gurt vorm Abrutschen gesichert und eifrig bemüht, seinen Elefanten anzufeuern. Ähnlich wie von den Pferdesätteln hängen auch von den Elefantensätteln große Zierquasten herab. Die Mahauts tragen reiche Seidengewänder, deren Muster mit erstaunlicher Feinheit wiedergegeben sind, vgl. Tafel XLVIII u. LXIII. Vor den Elefanten jagen flüchtige Sauen in den Sumpf. Eine ganze große Herde, – man kann 60 zählen –, ergießt sich oben schräg über das Bild, eins der Boote mit Sängerinnen von den übrigen abtrennend. Die Mitte des Feldes nehmen zwei sich fast genau wiederholende Paare von Booten ein, Tafel XLVI u. XLIX. Im ersten und dritten sitzen je fünf Harfnerinnen, eine dritte Frau ist am Ruder; in den beiden anderen steht seiner Würde gemäß in überragender Größe Khosrō selbst; links reicht ihm eine Frau den Pfeil, rechts sitzt eine Harfnerin und an Kiel und Heck stehen rudernde Frauen. Merkwürdig wie diese urkundlichen Bilder die märchenhaften Erzählungen der alten Araber von Khosrō's Tausenden von Frauen, Dienerinnen, Musikantinnen, von seinen Elefanten, seinen Ju-

welen und Schätzen bestätigen. Der König ist im inken Boot im Augenblick des Abschusses zu sehen, Tafel XLIX, vor ihm fallen zwei besonders ausgezeichnete Keiler; im zweiten Boot am Schluß der Jagd, hält er den Bogen ruhend in der Linken. Hier hat sein Haupt einen großen Heiligenschein, der ihm im untern Boot fehlt, wiewohl Platz dafür vorhanden ist. Auch unter den Booten flüchten links noch über ein Dutzend Tiere ins Wasser, Keiler, Bachen und Frischlinge, alle in großer Angst, in fliegendem Galopp. Tafel XLVII Sonst sind dort fünf Elefanten mit dem Auflesen der Strecke beschäftigt. Sie suchen und packen die erlegten Tiere mit ihren Rüsseln, heben und werfen sie in allen Stellungen auf ihren Rücken, wo die Mahauts sich abquälen, sie zurecht zu rücken. Und vor der Gruppe der suchenden Elefanten liegt noch erlegtes Wild in Haufen, wohl nochmals zwei Dutzend. Im ganzen werden auf dem Bilde 120 Sauen dargestellt sein. Auf der rechten Seite haben die Lappen ein Tor, und außerhalb des Tores, außerhalb der Lappen sieht man nochmals oben fünf Elefanten die Strecke fortschaffen, unten aber verschiedene Männer mit Auswaiden und Zerlegen des Wilds beschäftigt.

Beim rechten Bild, der Hochwildjagd, Tafel XLV o. und L – LII ist die Lappenteilung ein wenig anders. Die Jagd bewegt sich wieder in die Grotte hinein. Rechts sind drei auch aus Lappen gebildete Gehege übereinander. Das oberste ist noch durch Lappen unterteilt, im rechten stehn zwei Elefanten, diese von je drei Mahauts geritten; sie scheinen gegen zwei von je einem Paar von Männern offen gehaltene Tore der Lappen anzureiten. Davor sieht man die Köpfe von 12 Hirschen wie entsetzt herausfliegen, scheinbar gegen die Lappen. Diese Hirsche sind offenbar im Gehege für die Jagd gehalten und werden getrieben. Im zweiten Viereck darunter geht was Ähnliches vor; es fehlt aber die innere Teilung, und das Tor sowohl der kleinen Umfriedung, wie das nur durch schmalen Zwischenraum getrennte des umlappten Jagdbezirks wird von je zwei Männern offen gehalten. Die Hirsche fliegen hindurch. Im dritten Gehege widerholt sich das Bild, geschlossen wie oben, ohne Unterteilung wie in der Mitte.

Das Hauptfeld, etwas höher als breit, 5 : 4, schildert die Jagd, Tafel L. Sie beginnt oben rechts wo der König, den Bogen um die Schultern gehängt, unter dem königlichen Attribut des Sonnenschirms, den bezeichnenderweise wieder eine Frau trägt, behaglich angeritten kommt. Hinter ihm eine Schar seiner Frauen; die obern drei hockend, wohl auch Musikantinnen, die drei stehenden darunter mit gekreuzten Unterarmen wohl der Gebärde nach Sängerinnen, darunter zwei mit Posaunen und eine mit Handtrommel. Zu dieser Jagdmusik gehört ferner in der linken obern Ecke erstens eine ganze hochgebaute Tribüne, mit Leiter daran, mit einer Reihe von sechs Harfnerinnen und darunter sieben händeklatschenden Sängerinnen; daneben stehen noch vier Männer mit Sackpfeifen. Arme Hirsche!

Die eigentliche Jagd geht über den Mittelstreifen. Da jagen zwanzig Hirsche und Hirschkühe angstvoll dahin, der galoppierende König inmitten des Wildes. Denn auch dies Bild ist wieder aus seinem Kopfe heraus gesehen. Hinter ihm, die Tiere oben und unten nicht ausbrechen lassend, nicht als Jäger – jagen tut allein der König – reiten im ganzen zehn männliche Reiter, mit verhängten Zügeln, in fliegendem Galopp. Vor dem Könige, am Rande der Lappen, liegen die getroffenen, zusammengebrochenen Tiere. Ein Mann an den Lappen achtet wohl, daß keines ausbrechen kann, ein paar andre scheinen erlegte zu sammeln. Das Lappentor liegt weiter unten. Der untere Teil des Mittelfeldes ist viel dünner besetzt, als die andern. Ganz rechts schleppt ein

Mann etwas auf der Schulter heran, darunter hält ein andrer, nur mit Anstrengung sich entgegenstemmend ein Tier, scheinbar eine Hirschkuh. Dann kommt wieder der König, das dritte Mal in diesem Feld, zu Pferd, den Bogen geschultert, den leeren Köcher befriedigt in der Hand, das Pferd in einer Bewegung, als solle es traben, spränge aber Galopp an. Tafel LII u. Davor wieder nur zwei Gruppen: oben ein Mann ein erlegtes Wild auswaidend, unten eine flüchtige Hirschkuh, mit den großen königlichen Schärpen. Sie flüchtet auf das Tor zu, das ihr ein Mann offen hält, und aus dem schon eine auch bebänderte Genossin entwichen ist. Vielleicht sind das gezähmte Tiere, die Hirsche anzulocken. Außerhalb der Lappen links ist Wald mit Bäumen, in hügligem Gelände. Ähnlich wie bei der Schwarzwildjagd sieht man dort in mittlerer Höhe Männer mit dem Auswaiden des Wildes beschäftigt, während oben zwei Züge von Kamelen, von ihren Treibern geführt, die Rücken beladen mit der Strecke davonziehen.

Die beiden Jagdbilder vereinigen ungeheuer viel Figuren zu einem zwar nicht in dramatischen Augenblick gedrängten, vielmehr episch erzählten, aber doch einheitlichen Vorgang. Trotz des wiederholten Auftretens der gleichen Gestalt in zwei oder drei Handlungen kann man von Einheitlichkeit reden. Erreicht ist sie hauptsächlich durch die eigenartige Raumbehandlung. Wenn schon bei den Belehnungsbildern, so müssen wir uns erst recht hier von der in Europa übereinkömmlich und herkömmlich gewordenen Auffassung frei machen, die alle Vorgänge nur vom Standpunkt des Zuschauers und nur einem Augenpunkt aus sieht. Der morgenländische Künstler lebt in seinem Bilde und in seinen Gestalten selbst. Die Lappen sind daher in einer Umklappung gegeben, die man eine Art Vogelperspektive nennen könnte, die aber richtiger begriffen wird, indem man sich mitten in diese Lappen hineindenkt. Innerhalb dieses Raums kann der Standpunkt dann wieder wechseln, als ob man sich darin umschaute. Diese Umklappung führt dazu, daß einige Gegenstände vollends auf dem Kopf stehen; bei Figuren hat das der Künstler vermieden, aber ein völliges Auf-der-Seite-Liegen von stehend gedachten Figuren kommt z. B. bei den Toröffnern vor. Diese Weise räumlicher Auffassung ist kennzeichnend für hellenistische Fußboden-Mosaiken, die nur den Stil hellenistischer Wandgemälde widerspiegeln. Alexandrinische und auch weströmische Beispiele gehen darin bis zum wirklichen Auf-den-Kopf-Stellen von Figuren. Griechisch ist diese Raumauffassung der Malerei nicht, und da das alte ägyptische und vorderasiatische Morgenland schon verwandte Anschauungen entwickelt hat, so ist diese Raumauffassung jedenfalls aus ihm in den Hellenismus übergegangen. /154/

Es ist kein Zufall, daß alle Grundsätze der Jagdbilder aus der Malerei stammen. Die Jagdbilder sind in flachem Relief ausgeführte Gemälde. Sie können wie sie sind als Beispiele der uns bisher in keinem eignen Denkmal erhaltenen sasanidischen Malerei gelten. Mehr als das: sie waren sicher auch bemalt. Die Worte bei Yāqūt, die wohl auch noch als Worte Aḥmad's b. al-Faqīh angeführt werden: „Denn was ist wunderbarer, als daß ihm der Stein gefügig wurde wie er wollte, daß er schwarz wurde wo er schwarz sein mußte, und rot, wo er rot sein mußte, und ebenso mit den übrigen Farben; und es ist mir klar, daß die Farben in einer bestimmten Art behandelt sind", – diese Worte sind doch nicht anders zu erklären, als daß man im X.ten oder XIII. Jhdt. noch die Spuren der Farben wahrnahm. Ein urkundlicher Beweis dafür scheint mir in folgender Beobachtung zu liegen: Der König im rechten Boot hat einen Nimbus. Der König im linken Boot nicht. Diese Abweichung würde den Schluß nahe legen, daß verschiedne Hände

die beiden Figuren geschaffen hätten. Das verbietet aber die völlige Übereinstimmung in allem übrigen. In mittelasiatischen Gemälden wird der König unter andern Gestalten durch den Nimbus hervorgehoben. Eine solche Bedeutung sollte auch hier vorliegen, auf jeden Fall aber müßte Gleichmäßigkeit herrschen. Nun zeigt nähere Betrachtung, daß um den Kopf des bogenschießenden Königs, wie um die Köpfe des Königs auf dem Hochwildjagdbilde wohl Platz für einen Nimbus ist. Damit wird die Annahme zur Wahrscheinlichkeit erhoben, daß die unbegreifliche Abweichung in betreff des Nimbus durch Malerei ausgeglichen war, und alle Königsgestalten in Farben den Nimbus besaßen. Das wäre das letzte Überbleibsel der verschwundenen Bemalung.

Ein weiteres Stilmerkmal ist die Behandlung des Raums bei der Darstellung der Tierscharen. Bei der großen Herde der Sauen findet eine kleine, doch merkliche perspektivische Verkürzung in unserem Sinne statt; sie werden je weiter gedacht, um so kleiner. Darin liegt entschieden etwas Griechisches. Recht urtümlich wirken dabei die Überschneidungen der Tierkörper. Gestaffelt kommt immer eins hinter dem andern hervor, Vorderleiber allein ausgeführt. Wie sich die andern Teile drängen ist nie gezeigt, und ängstlich ist vermieden, einmal einen tieferen Blick in diese Mengen werfen zu lassen. – So gestaffelt wie die Tiere sind auch die Musikantinnen im Boot und auf der Tribüne, vor allem auch und dabei am geschicktesten die treibenden Reiter. Das einfach umrißhafte Aufeinanderlegen der achaemenidischen Kunst kommt nicht mehr vor. Die Staffelung ist wohl daraus hervorgegangen, wie ja auch in der Häufung etwas von dem achaemenidischen Geist lebt, der alle Gestalten in zahlloser Widerholung nur als Einheiten eines großen Rhythmus nahm.

Auf einer im innersten Wesen andern Stufe aber stehen die Elefanten: im Nebeneinanderschreiten dieser Tiere und ihrer Reiter ist die vollkommene Vorspiegelung des Hintereinander gelungen. Der Raum erhält wirkliche Tiefe, wie sie nicht einmal bei den treibenden Reitern der Hochwildjagd erreicht ist. Um diesen Unterschied zu benennen: alle Grundsätze der Bilder sind rein malerische; aber die Elefanten sind räumlich empfunden und im Relief gedacht. Das ist wieder einer der seltsamen Widersprüche und Geheimnisse in der Kunst der Grotte.

Ein andrer liegt in der Darstellung der Menschen und der Tiere. Man ist es gewohnt, daß bis zu gewissem Grade Tiere besser, lebensvoller dargestellt werden, als Menschen. Der Mensch ist des Künstlers schwerstes Problem, er ist zugleich uns unbewußt besser bekannt, als irgend ein Tier; wir fühlen also alle Schwächen in seiner Darstellung am meisten. Aber man betrachte den König im Boot, Tafel XLIX: wie er dasteht in voller Vorderansicht, auch des Gesichts; dabei schießt er scharf seitlich in der Bildebene nach rechts. Es ist kaum angedeutet, daß der zielende Blick der bogenspannenden Hand ein wenig folgte. Keine Beziehung besteht zwischen Blick, Hand und Handlung, so wenig wie der Körper der Bewegung des Boots teilhaftig ist. Also im Grunde eine völlig tote, den Geist nicht auszudrücken vermögende Gebärde. Dagegen gibt es eine Menge Tiere, die wenn auch nicht gerade naturwahr in ihrer Haltung, so doch sicher gefühlsmäßig wahr das entsetzte Flüchten, das Zusammenbrechen, das Verenden ausdrücken. Und nun erst die Elefanten: wie von der ganzen Schar kaum einer dem andern zu gleichen scheint, wie sie lustig treiben mit den Rüsseln schwenkend, wie sie sehr bedächtig, die weisen Tiere, das Wild auflesen, sich dabei wenn nötig; mit ganzem Vorderleib hebend, man glaubt sie mit den

Ohren wackeln zu sehen! In allem liegt ein so unvergleichliches Leben, eine so enge Beziehung zwischen Haltung und Handlung, ein so meisterhafter Ausdruck des geistigen Inhalts, daß man die Verschiedenheit nicht begreift: hier weht ein andrer Geist, herrscht ein andrer Stil, eine andre Kunst.

Auch in der Hirschjagd ist manches widerspruchsvoll. Es fällt auf, daß da viel weniger Überschneidungen vorkommen, als in der Saujagd, und daß bei der weniger dichten Raumfüllung auch die Raumtiefe geringer erscheint als dort. Besser als sonst ist die Haltung der Reiter. Das Roß des Königs galoppiert rechts; der König, eigentlich verkehrt im Linksgalopp, sitzt doch recht gut im Sattel; da er gerade zielt und der rechte Arm im Bildinnern liegt, sieht man seinen Rücken in fast voller Hinteransicht, im Gegensatz zur Seitenansicht der Beine. Das ist nicht ganz richtig, sieht aber überzeugend aus. Wesentlich besser, sogar ausgezeichnet sind die kleineren, treibenden Reiter: die Pferde alle im Rechtsgalopp und die Reiter in vollendetem Rechtsgaloppsitz. Es ist als wiegten sie sich im Sattel, die rechte Schulter vor, den linken Arm rückwärts durch Schlag das Pferd zur größeren Schnelligkeit anfeuernd.

Wiederum ganz auffällig ist der König unterm Sonnenschirm, Tafel LI. Er ist die einzige Gestalt, abgesehen von einigem erlegten Wild, die in Verkürzung gegeben ist. Das Roß reitet aus der Bildfläche heraus. Eine solche Bewegung aus dem Bilde heraus kommt auch bei den am kühnsten verkürzten Tieren nicht vor. Neben dem König ist auf Tafel LI das Mittelfeld des elfenbeinernen Barberini-Diptychon abgebildet, das den triumphierenden Kaiser, jedenfalls Justinian, zeigt, wie er hoch zu Roß die Lanzenspitze auf die unterworfene Erde senkt, wie ein besiegter Feind, wohl ein Perser, sie zagend berührt, während die große Mutter Erde selbst ihm den Steigbügel hält. Der Gedankeninhalt beider Bilder hat nichts gemein, und doch sind beide förmliche Gegenstücke. Die Pferde, deren Krupe zwar in Seitenansicht, Hinterbeine aber bis zur Höhe der Sprunggelenke von vorn gesehen sind, die ihre Vorderleiber dort steigend hier schreitend ins Dreiviertel-Profil drehen, haben auffällig viel gemeinsames in ihrer verwickelten Bewegungsdarstellung. Sie reiten beide halb aus dem Bilde heraus. Auch das Gleichgewicht des die Lanze berührenden Persers und der den Schirmstock haltenden Frau gehört zu den Zügen der Ähnlichkeit.

Hier kann tatsächlich eine Verbindung bestehen. Wie Grünwedel erkannt hat, hat das Urbild des uns allein überkommenen, späten Barberini-Diptychon das Vorbild abgegeben für einen oft abgebildeten Vorgang aus Buddha's Leben: der aus seinem Palaste ausreitende Bodhisatva Gautama, dem die Erdmutter die Hände unter seines Rosses Hufe breitet. Das Urbild muß also vor der Einführung dieses Bildes in die Gandhāra-Kunst d. h. in früher hellenistischer Zeit geschaffen und in der Provinz verbreitet gewesen sein, die allein für die Übermittelung in die Gandhāra-Kunst in Betracht kommt, in Graeco-Baktrien. Dann kann aber der zur Jagd ausreitende sasanidische König so gut von dieser graeco-baktrischen Wiedergabe des hellenistischen Urbildes abstammen, wie der seinen Palast verlassende indische Prinz. /155/ Ganz andre Beweispunkte schließen sich also zum gleichen Ergebnis zusammen, wie bei der Untersuchung der Siegesgöttinnen und der Bäume der Wandpfeiler vom Ṭāq i bustān.

Mit der bildgeschichtlichen Herleitung aus dem baktrischen Hellenismus ist über die Landsmannschaft der ausführenden Künstler noch nichts erschlossen. – Noch weitere Räume würden überspannt, wenn eine nicht zu übersehende Ähnlichkeit ebenfalls auf kunstgeschichtlichen Zu-

sammenhängen beruhen könnte: Die kleinen treibenden Reiter auf dem Bild der Hochwildjagd gleichen in Form und Geist Reiterbildchen auf Denkmalen aus der Zeit der östlichen Han-Dynastie in China. /156/

Die Jagdbilder als Ganzes sind sicher altvorderasiatischer Abstammung. An nicht viel älteren Denkmalen sind da nur das ganz ungenügend aufgenommene Bild eines Reiters auf der Saujagd in Tang i Saulak in Khūzistān, und wohl wesentlich älter, auf assyrischem Boden in Garamaea, das Jagdbild von Guppā de Mār Yūhannā zu nennen. /157/ Diese Felsdenkmale werden ergänzt durch die häufigen Jagddarstellungen auf Silberschüsseln, von denen einige in die erste Sasanidenzeit, das III. Jhdt. gehören. Sie sind ja nichts als winzige Gemälde, und sie erläutern und bestätigen was Ammian Marcellin sagt, als Julians Heer am Tigris bei Seleukeia ein sasanidisches Schloß voller Gemälde gefunden hatte: „*nec enim apud eos fingitur vel pingitur aliud praeter varias caedes et bella.*" Kriegs- und Jagdbilder als einziger Gegenstand dieser Malerei, das ist ein vom griechisch-römischen Standpunkt gesehenes und etwas wegwerfendes, für uns sehr viel sagendes Urteil. Das Zweikampfbild Gotarzes' von Bīstūn darf man als Beweis nehmen, daß nicht erst die Sasaniden diese Gegenstände mit Vorliebe malten. Vielleicht gehört auch das Felsbild aus dem südöstlichen Assyrien, aus Garamaea, in die parthische Zeit. Daß in achaemenidischer Zeit Jagden dargestellt wurden, bezeugt unter anderm Dareios' berühmtes Siegel, das den König vom Streitwagen aus Löwen jagend zeigt. Wenn auch in der feierlichen Bildnerei von Persepolis dieser Gegenstand fehlt, so treten doch dieses und andre Werke der Kleinkunst dafür ein. Die medische Schwertscheide aus dem Oxusschatz führt auf iranischem Boden in noch höheres Altertum, und so ist die Verbindung erreicht zu den assyrischen Jagdbildern. Auf Alabasterplatten, die die Wandsockel in Asurbanipal's Palast in Ninive schmückten, gibt es, jetzt im Britischen Museum, ein Bild einer Lappenjagd, das Urbild und Ahn der Lappenjagden des Ṭāq i bustān ist. Auch da schließt in gleichem Geist an das Jagdbild ein anderes, das einen Hain zeigt, mit Vögeln in den Zweigen der Bäume und mit Menschen, die beim Klang von Musik lustwandeln. Und wenn die Lappenjagd im umayyadischen Schlößchen Quṣair ʿAmra als Wandgemälde wieder auftritt, so ist das Bild sicher als ein letzter Sproß dieses alten Stammes zu betrachten. Denn auch ein andrer Vorwurf eines berümten sasanidischen Gemäldes, nämlich der Könige der Welt erscheint dort in die Feinde des Islam umgedeutet. /158/

Der Stil der Jagdbilder ist nicht auf die Felsbildnerei, nicht auf die große Malerei beschränkt. Schon lange ist eine Silberschale bekannt, die Adrien de Longpérier schon 1843 erklärte und Pērōz, 459–84 zuschrieb. Tafel LIV. /159/ In der Tat ähneln sich Pērōz' und Parwēz' Kronen außerordentlich, ja sie sind sich in den Abzeichen gleich. Wie Ardashīr II. Krone und Namen in Anspielung auf Ardashīr I., Shāpūr II. auf Shāpūr I. wählte, so sicher auch Parwēz in Anspielung auf Pērōz. Nur daß die eigentliche Kopfbedeckung, die gleichsam als Basis der ganzen Krone alle Abzeichen trägt, bei Pērōz noch die flache hinter der Krone fast verschwindende, nur den Scheitel bedeckende Kappe, bei Parwēz aber das höhere, eckig geformte Barett ist, das über Diadem und Krone herausragt. Daher sitzen die Flügel von Pērōz' Krone dicht an den Zinnen, bei Parwēz ganz von ihnen getrennt und statt dessen mit dem kleinen Globus zur Einheit der geflügelten Sonnenscheibe verbunden. Die Silberschüssel ist also Khosrō's II. Parwēz'. Der König ist zu Roß im Linksgalopp nach rechts dargestellt, den Pfeil gerade abschießend.

Der Bogen ist der zusammengesetzte iranische Bogen und am Finger bemerkt man den Fingerhut des Bogenschützen. Vor dem Jäger flüchtet eine Schwarzwildfamilie, Keiler, Bache und Frischling, darunter Hirsch und Hirschkuh, und endlich ein Büffel. Unter dem Reiter ist das erlegte Wild: dieselben Tiere mit Ausnahme des glücklich entkommenen Frischlings. Das entspricht genau dem Hochwild-Jagdbild des Ṭāq i bustān. Der König inmitten des flüchtigen Wilds, der Raumauffassung nach wie er selbst als Mittelpunkt alles erblickt. Die zwei Stufen der Handlung räumlich geschieden und doch wie einheitlich wirkend, wie dort. Volle Übereinstimmung mit dem Schwarzwild-Jagdbild in der Häufung, den Überschneidungen und Abkürzungen der Tierkörper, den kühnen Verrenkungen der erlegten Tiere. Und weiter: Da der Richtungssinn der Schüssel nach rechts geht und alles in strenger Seitenansicht gezeichnet ist, so folgt der König zwar im Augenblick des Bogenspannens mit vorgestreckter Linken gut dem Linksgalopp des Pferdes, aber dies geistige Begründetsein der Bewegung in der Handlung ist bloßer Schein. In Wahrheit zielt der König gar nicht auf das Wild, wie doch das Bild verlangt und gelesen sein will, sondern an allem vorbei in die leere Luft.

Auf das Gewollte kann man in der Welt wie in der Kunst nur aus dem Erreichten schließen. Gewollt ist offenbar eine vollkommen ausgeglichene Füllung der Scheibe. Aber mit welchen Mitteln ist dies Ziel erreicht: dem Roß fehlen einfach die hintern Fesseln. Man stelle sich Hinterfesseln und Hufe in richtiger Größe vor, so rückt notwendig der ganze linke obere Umriß von Roß und Reiter vom Schalenrande ab, und es bleibt ein leerer, unfüllbarer Raum. Beim Saujagdbilde hilft Geländedarstellung, Schilf und Sumpf über manche Schwächen hinweg. Dem kleinen Maßstab der Silberschüssel ist ein solcher Ausweg nicht offen.

An Tracht und Ausrüstung von Roß und Reiter hat die Wiedergabe von Stoff und Schmuck den bewegungausdrückenden Faltenwurf verdrängt. Ihr Übermaß ist Verwirrung. Auch dies Werk der Silberschmiede ist nur ein kleines Gemälde, wie die großen Felsreliefs. Auf diesem Weg gibt es kein Vorwärts mehr. Auch findet die Kunst von dieser Stufe nicht den Weg zurück zum Stil der ersten Sasanidenzeit, von dem aus noch so viele Wegemöglichkeiten und Aussichten offen lagen. Wir stehn am Ende einer Kunst.

Bei der Beurteilung des Gesamtwerks der Grotte muß auch das mehrfach erwähnte Rundbild berücksichtigt werden, das heute neben den Kapitellen auf dem Staudamm aufgestellt ist. Tafel LII. /160/. Aus den angeführten Worten Mis'ar b. Muhalhil's bei Yāqūt geht hervor, daß der ursprüngliche Standort des Bildes bei der Hauptquelle war; denn der Mann mit der Mütze auf dem Kopf, in der Mitte gegürtet, die Hacke in der Hand, ist eben das Rundbild, dessen Krone heut zerschlagen ist, der den Schwertriemen um die Leibesmitte trägt. Diese literarische Nachricht ist fast so alt wie das Bild selbst. Auch die „*Wunder der Schöpfung*", des Aḥmad Tōsī verknüpfen ja das Bild mit der Quelle, wenn sie sagen, das Wasser bleibe stehen, so oft das Bild darein geworfen werde. Und Vater Emanuel, der Abt Beauchamps und Ker Porter sahen es im Wasser liegen. Kiach nennt die Figur „*dug up*", also ist sie vor 1878 aus dem Wasser gezogen.

Das Bild ist nicht schlecht erhalten, wenigstens nicht, als hätte es Jahrhunderte im Wasser gelegen. Aber es ist unfertig. Der Kopf ist längst der bilderstürmerischen Wut frommer Muslime zum Opfer gefallen. Im Kriege war es eine beliebte Zielscheibe kurdischer Reiterei, die Fertig-

keit im Schießen zu zeigen. Man sollte nie vergessen, daß Millionen und Abermillionen Menschen für gut halten, was wir verwerfen, und verwerfen werden, was wir heute für gut halten.

Die Statue hat weiter keine Beine, sie reicht nur bis Kniehöhe, war also wohl wie der Thronende von Rās al-ʿAin aus zwei Blöcken zusammengesetzt. Man sieht in einer Art Bosse einen stehenden Mann, gekleidet wie Khosrō im Boot, schwertumgürtet, den Knauf mit der Rechten, die Scheide mit der Linken fassend, wie Khosrō im Bogenfeld der Grotte. Das ist im wesentlichen auch der gleiche Typ wie die beiden Shāpūre und diese Gebärde des ruhigen Dastehens, die Hände am Schwert, hängt wie wir sahen, mit Typen aus der Indo-Skythen-Zeit in Indien und auf mittelasiatischen Malereien zusammen. Die Statue selbst stellt bei der Übereinstimmung mit dem König im Bogenfeld und dem baulichen Zusammenhang der Denkmale des Ṭāq i bustān Khosrō II. vor, wie man trotz der verschwundenen Krone behaupten darf. Mit Ausnahme einer zertrümmerten Statue Shāpūr's I. in der großen Höhle von Shāpūr in Fārs, die wir nur nach Flandin's und Texier's Zeichnungen kennen, ist dieses Rundbild das einzige der sasanidischen Kunst. Ein Urteil ist nun trotz aller Unfertigkeit erlaubt: Genau wie die Statue im Bogenfeld ist auch diese kein wirkliches Rundbild. Sie ist nicht räumlich empfangen, sondern bleibt eine zufällig in einen runden Steinblock gehauene, einseitige Zeichnung. Ihre Oberfläche ist nun nicht eigentlich die einer Bosse, trotz des bossenhaften Zustandes der Formgebung; vielmehr ist die ganze Oberfläche gleichmäßig geglättet, fast bis zur Politur. Somit ist es wahrscheinlich, daß dieses Rundbild nichts weiter war, als eine dreidimensionale Unterlage für ein Gemälde, daß die Statue nicht etwa unvollendet ist, sondern daß auf ihre bossierte, aber in der Oberfläche geglättete Form ein Gemälde in Farben aufgetragen war. Dieser uns absurd vorkommende Gedanke wurde sicher verwirklicht. Die eigentümlichen „Porträtbilder" auf Tonröhren von Samarra sind nichts andres. Und nicht viel anders liegt es mit jener Statue Shāpūr's, die günstigsten Falls ein auch im Rücken frei gemachtes Relief ist /161/. Kurz, diese Kunst kannte gar nicht den Begriff der freien Plastik, sie schuf überhaupt keine Bilder im Raum.

Eine Rundbildnerei hohen Ranges dagegen ist das Reiterbild Khosrō's, räumlich gedacht und geschaffen sind die Elefanten, etwas von räumlichem Empfinden liegt noch in dem zur Jagd reitenden König und in den treibenden Reitern. Diese Widersprüche zwingen zu dem Schluß, daß die Grotte nicht das Werk eines einzelnen Meisters, ja nicht einmal von Künstlern ein und derselben Art ist. Das Reiterbild kann nicht das Werk eines Iraniers sein, ebensowenig die Elefanten. Die Zusammenarbeit verschiedener Künstler ist bei einem so großen Werk an sich nicht verwunderlich. Aber welche Hände haben den Reiter und die Elefanten geschaffen?

Fast alle älteren Beobachter haben den „griechischen" Charakter dieser Kunst empfunden und hervorgehoben. Und zwar in dem Sinne, daß man an Mitarbeit byzantinischer Meister an diesem Werk dachte, die also Gestalten wie die Erzengel, – man könnte dazu den König unterm Sonnenschirm zählen, – unmittelbar hierher übertragen hätten. Das trifft für diese Teile gewiß nicht zu, und was man da als griechisch empfand ist vielmehr altererbte Familienähnlichkeit aus graeco-baktrischer Abstammung. Eher könnten östliche Künstler mitgewirkt haben. Die geistvollen Tiere, in erster Linie aber die Elefanten neben den geist- und leblosen Menschen, dieser Widerspruch und der in ihrer grundsätzlich anderen Raumauffassung liegende löst sich unter der Annahme, daß hier indische Künstler mit am Werke waren. Und vielleicht kann mit so viel

Liebe, Leben, Verstehen und Können überhaupt nur ein Inder den Elefanten darstellen. Der Verkehr mit Indien ist in dieser Zeit ohne weiteres gegeben, in der letzten Sasanidenzeit wird er uns als besonders rege überliefert. Schon Shāpūr II. hatte einen indischen Leibarzt; Khosrō I. besorgt sich mit vieler Mühe das Buch tiefster Lebensweisheit, Kalīlak u Dimnak, aus Indien; das geistvollste aller Spiele, das Schach wird in seiner Zeit, aus Indien eingeführt. Im Jahre 625 sendet einer der Großkönige von Indien, in der arabisch-persischen Überlieferung Purumēsha genannt, eine Gesandtschaft an Khosrō II. mit Geschenken für ihn und alle seine Söhne; Shērōë, der spätere Nachfolger, erhält einen Elefanten, ein Schwert – der indische Stahl war weltberühmt – einen weißen Falken und golddurchwirkten Brokat. Der König, der hunderte von Elefanten mit ihren indischen Mahauts besaß, der konnte auch indische Künstler herbeiholen, wenn er ein Wunderwerk wie die Paradeisgrotte schaffen wollte. /162/ Das gilt für die Elefanten, durchaus noch nicht für den Reiter. –

Demgegenüber steht die ganz bestimmte Nachricht des Aḥmad b. al-Faqīh al-Hamadhānī: „Zu den Wundern Qarmīsīns, und es ist eins der Wunder der Welt überhaupt, gehört das Bild Shabdēz . . . Sein Bildner hieß Qaṭṭūs b. Sinimmār. Sinimmār ist derjenige, der das Khwarnak erbaut hat." Diese Nachricht ist wie stets arabische Nachrichten zunächst wortwörtlich auf die Reiterstatue selbst zu beziehen, für deren Urheber sich bisher noch kein Anhalt gegeben hat, die nur als Werk hoher Bildnerei, ein Fremdling in der ganzen spätsasanidischen Kunst dasteht.

Die Nachricht an sich gehört in eine Kategorie von Baunachrichten, die zahlreich sind und im allgemeinen gerade die bewundertsten Werke der Sasaniden oströmischer Urheberschaft zuweisen. Darin spricht sich, sehr beachtenswert, die höhere Einschätzung der abendländischen Baukunst der sasanidischen gegenüber aus. Gattungsmäßig kann diese Klasse von Nachrichten nicht treffender beurteilt werden, als mit Alfred von Gutschmid's Worten: „wenn irgend welche Nachrichten orientalischer Historiker über die Sasanidenzeit authentisch sind, so sind es diese." Anstatt einer Aufzählung und Untersuchung aller Baunachrichten sei nur auf die die ganze Kategorie versinnbildlichende Nachricht hingewiesen, die Hamza von Isfahān überliefert hat: Hūmāi Tchihrazādh, das ist Shamīrān Tochter des Bahman, saß in Balkh; sie sandte eines ihrer Heere gegen das Rhomaeer-Land; dort machten sie Gefangene, darunter eine Menge Arbeiter. Die Bauleute davon ließ sie beim Bau eines Bauwerks arbeiten, das die *maṣānī'* (Name einer berühmten Burg in Yaman) von Stakhr oder auf persisch „Tausend Säulen" hieß."

Die in spätsasanidischer Zeit gestaltete iranische Sage selbst weist hier, die tatsächlichen Verhältnisse ihrer Gegenwart ins hohe Altertum zurückspiegelnd, den Bau von Persepolis byzantinischen Baumeistern zu. Man kann die einzelne solche Nachricht in Frage stellen und auch ablehnen; die Gattung aber ist zweifellos geschichtlich und darum muß man sich mit ihr auseinander setzen. /163/

Im allgemeinen wird nicht der Künstlername überliefert, sondern nur der des königlichen Bauherrn. Alles in allem ist das Vorurteil für die Angabe, Qaṭṭūs habe das berühmte Reiterbild Khosrō's II. geschaffen, das allerbeste. Abzulehnen ist natürlich von vornherein die Vaterschaft des Sinimmār: Der lied- und sagenumwobene Erbauer des Khwarnak, des stolzen Schlosses des Imru'l-qais von Ḥīra, lebte ja zur Zeit Bahrām's V. Gōr, in der ersten Hälfte des V. Jhdt., nicht am Ende des VI. Jhdts. Dies hätte Ibn al-Faqīh aus Hishām b. al-Kalbī's Geschichte Hīrā's

wissen können. Die Verbindung Sinimmār und Qaṭṭūs als Vater und Sohn – für den die Legende gar keine Rolle bietet – ist also nichts Ursprüngliches, sondern von Ibn al-Faqīh eingeführt, ein Sinnbild für die baukünstlerischen Beziehungen zwischen den Schloß-Castren der arabischen Markgrafen von Ḥīra und den Palästen ihrer sasanidischen Großkönige. Der Name Sinimmār wurde von Halévy und Paul Haupt als babylonisch erklärt: „Sin leuchtet". Ein so spätes Nachleben rein babylonischer Namen erhält zwar eine unerwartete Stütze durch das Nachleben rein assyrischer Namen in Assur im III. Jhdt. n. Chr., das die Entzifferung der aramaeischen Inschriften von Assur erwiesen hat, bleibt aber doch immer sehr merkwürdig, und es scheint als habe die Legende hier nur einen längst verschollenen Namen bewahrt und in jüngere Zeit versetzt. Einige der arabischen Geschichtschreiber nennen wieder Sinimmār, den Mann mit dem babylonischen Namen, einen *Rūmī*, einen Byzantiner, immer wieder aus der tatsächlichen Überlegenheit der byzantinischen Baumeister über die einheimischen heraus.

Sicher byzantinisch aber ist nun der Name Qaṭṭūs. Daß er nicht persisch oder semitisch ist, geht nicht allein aus der Endung *-ūs* hervor, der gewöhnlichen Wiedergabe von griechischem *-os*, sondern aus den Konsonanten überhaupt, deren Zusammenstellung nicht semitisch und die überhaupt nicht persisch sind. *Q* ist die übereinkömmliche Wiedergabe von griechischem *K*, wenn es nicht wie so oft fälschlich für gr. *P* oder *Ph* steht. Welchen griechischen Namen das seltsame Qaṭṭūs verbirgt, ist mir nicht gelungen zu erkennen, und niemand hat sich bisher damit beschäftigt. Aber griechisch ist der Name. /164/

Qaṭṭūs als Bildner des Shabdēz ist ein Widerspruch gegen die volkstümliche Sage, die ja im Ṭāq i bustān das Werk von Shīrīn's unglücklichen Liebhaber Farhād erblickt. Je mehr die Nachricht der Sage widerspricht, je vereinzelter sie ist, je sinnloser also die Überlieferung dieses gleichgültigen und bezuglosen Namen, um so größer ist die Wahrscheinlichkeit, daß im Gegensatz zur Sinimmār-Legende, wo eine uralte Bausage an einen geschichtlichen Bau neu angeknüpft wird, die Nachricht einfach geschichtlich wahr ist, daß der Schöpfer des Reiterbildes wirklich einen griechischen Namen trug. Es ist sehr schwer, das zu denken, denn gerade der Panzerreiter ist ein mittelasiatischer Vorwurf. Aber man kann die Nachricht nicht bei Seite schieben. Das nicht sasanidische Raumgefühl im Reiterbild verbietet die Annahme eines Iraniers als Schöpfer des Reiters und verlangt einen Griechen oder Inder.

So bleibt das Rätsel dieses Weltwunders ungelöst und das Geheimnis bewahrt: „Kein Mensch von feiner Überlegung und feinem Sinn verweilt dabei seit der Zeit seiner Darstellung, ohne an der Form Zweifel zu hegen und sich darüber zu wundern. Ja, ich habe viele derart schwören hören oder beinahe einen Eid leisten, daß sie nicht das Werk von Sterblichen sei, und daß Allāh der Höchste ein Geheimnis besitze, das er eines Tages offenbaren werde. – Wenn diese Darstellung aber Menschenwerk ist, so ist ihr Bildner begabt gewesen, wie keiner von den Wissenden begabt ist."

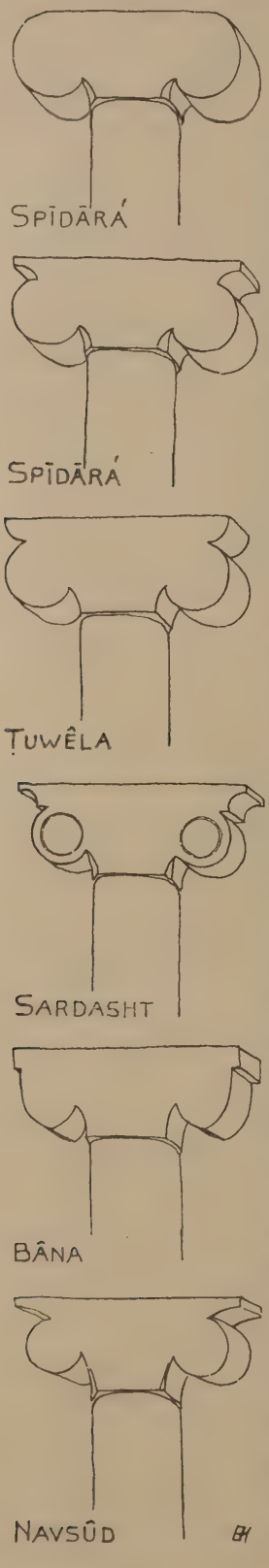


Abb. 23. Holzsäulenkapitelle aus Kurdistān

DER ṬĀQ I BUSTĀN UND DIE SASANIDISCHE BAUKUNST

An der Stirnwand der Grotte trägt ein stark ausladendes Gesims die Sockel der drei Rundbilder über dem Reiter, die Rückwand gleichsam in zwei Geschosse teilend, Tafel XLII. Die Vorstellung eines zweistöckigen Gebäudes wird vervollständigt durch zwei Säulen, die rechts und links das Gesims tragen und durch eine Zierkante von Weinlaub, die dem hohlkehlenförmigen Gesims das Aussehen eines Gebälks gibt, Tafel XIV. Dies Bild einer Säulenhalle führt zur Betrachtung einiger baukünstlerischer Formen und Probleme, die von sehr großer Reichweite sind, aber ohne dies Denkmal nicht einmal geahnt werden könnten.

Die beiden Säulen haben keine Basis, da ihre Schäfte auf dem gemeinsamen etwas über den Fußboden erhöhten Sockel des Reiterbildes stehen. Ihr 36 cm dicker und 20 cm vorspringender Schaft ist geriefelt und zwar wechseln hohle Rillen mit Rundstäben ab wie an Säulen im Hof des Conservatoren-Palastes in Rom. Die Riefelung, schon in Persepolis bräuchlich, in der spät hellenistischen Zeit im Osten vielfach außer Gebrauch gekommen, taucht an verschiedenen Orten des Morgenlandes gerade um diese Zeit wieder auf, nicht in der alten bauhaften, sondern in rein schmuckhafter Art, zugleich ein Überziehen der Säulenschäfte mit allerlei Zierat, eine deutliche Übertragung von Zierweisen der Kleinkunst in die Baukunst. In die Reihe solcher Vorkommen z. B. in Ägypten und Nordmesopotamien gehören die Säulen des Ṭāq i bustān.

Über ihr Kapitell sagte ich vor vielen Jahren: „Das Kapitell, ganz flächenhaft, fällt aus aller antiken Überlieferung heraus und bildet scheinbar ein Mittelglied zwischen achaemenidischen Formen und solchen, die im Holzsäulenbau der Sefewiden-Paläste von Isfahān im XVI. Jhdt. wieder auftauchen: vielleicht ein Zeugnis für verlorne Kunstformen, die im bürgerlichen und bäuerlichen Holzbau Irans sich vererbten.“ Ich ahnte damals nicht, daß ich diese Auffassung je würde beweisen können. Das Kapitell hat eine eckige untere Platte, 12 cm hoch, 34 breit, trapezförmigen und seitlich gebogt umrissenen Körper, in der Abrollung 71 cm hoch, und oben wieder eine 12 cm hohe und sich auf 80 cm verbreiternde Platte. Die Ausmeißelung aus dem Fels ist tief genug um zu zeigen, daß sich die Ausbogung auf den Nebenseiten röhrig fortsetzte. Das Kapitell gehört also in die große Gattung der zweiseitigen, wie die achaemenidischen und ionischen. Handwerklich betrachtet, ohne Rücksicht auf den Schmuck, gehören alle zweiseitigen Kapitelle, mit Schau- und Nebenseite, dem Holzbau an, bilden also eine große Einheit den gleichseitigen, wie dem dorischen und den ägyptischen gegenüber, die zuletzt aus dem Steinbau stammen.

Es besteht also von vornherein eine innere Verwandtschaft und Wesensgleichheit zwischen dem achaemenidischen, dem ionischen und diesem sasanidischen Kapitell.

Die Erklärung der eigentümlichen sasanidischen Form fand ich 1916/17 in Kurdistān. Abb. 23 und 24 geben 12 Beispiele, die beliebig vermehrt werden könnten, denn sie sind keine vereinzelten Vorkommen, sondern eine ganz regelrecht und ausnahmslos wiederkehrende, ja die kennzeichnende Kapitellform eines sehr weiten Kreises von Holzsäulenbauten. Kein Dorf Kurdistāns, das überhaupt eine Moschee, gewöhnlich zugleich Gast- und Versammlungshaus besitzt, oder in dem irgend ein größerer Häuptling ein festes Haus hat, entbehrt der Säulenhallen mit solchen Kapitellen. Im Erdgeschoß setzt man diese Säulen zum Schutz vor Bodenfeuchtigkeit auf einen Sockelstein. Im Obergeschoß können sie ohne Basis auf dem Fußboden stehn. Die Schäfte sind meist rund, nur manchmal auf dem Wege zur Rundung vielkantig, seltener vierkantig wie im Beispiel aus der Moschee von Düshā, zwischen dem Übergang über den Āb i Shīrwān südl. Alebdja und Kirmānshāhān.

Die Kapitelle stehen beliebig mit der Breitseite nach vorn oder quer, selbst in derselben Halle wechselt manchmal die Richtung. Das hängt von der Lagerung der Deckbalken ab und zeigt, wie lebendig der Sattelholz-Charakter der Kapitelle, wie natürlich und bodenständig also die ganze Bauweise ist.

Die beiden Abbildungen geben die 12 Beispiele in einer Folge, die verstandesgemäß – nicht ohne weiteres auch geschichtlich – ihrer Entwicklung entspricht. Das Kapitell aus der Moschee von Spīdārā zwischen Bāna und Bīstān – Bīstān ist Bīdistān, Weidenbusch, nicht etwa Bīstūn, Götterort –, zeigt einfach die Grundform eines ionischen Kapitells ohne alle Zusätze. Das andre Stück aus dem selben Bau hat eine obre Deckplatte darauf. Bei dem Kapitell von Ṭuwēla im Palast der Shaikh's vom Naqshbandī-Orden, in der wundervollen Talschlucht mit den Nußbaumwäldern am Südwesthang des Awramān Kiau, hat diese Auflage ein Viertelkreis-Profil. In Sardasht, auf den Almen am Osthang des schneebedeckten Kandīlān Kiau, ist das Profil umgekehrt eine Viertelkehle und die „Voluten" haben eine schmuckhafte Kreisritzung. Das Kapitell stammt aus der Moschee von Sardasht. Das Beispiel von Bāna aus einem einfachen Haus im Ostteil des Orts an einem freien Platz gelegen, läßt die Voluten hängend, sackend werden, eine beliebte Weiterbildung. In Navsūd, in der Halle im Hause eines der vier Sultane des Awramān, des Dja'far Sulṭān, sieht es aus, als bestünde das Kapitell in einer beiderseits stark ausladenden Konsole, in deren Hohlkehle eine Rolle säße. Die Grundform des ionischen Kapitells verdunkelt sich.

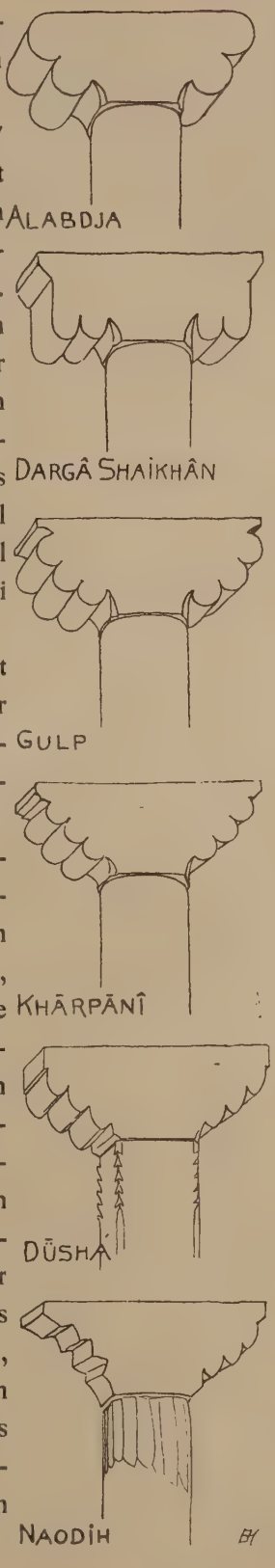


Abb. 24. Holzsäulenkapitelle aus Kurdistān

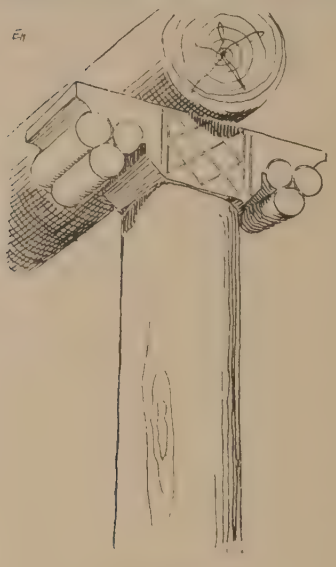


Abb. 25.
Holzsäulenkapitell aus Sulaimāniyya

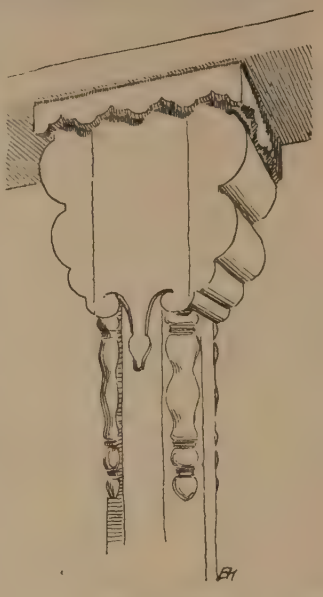


Abb. 26.
Holzsäulenkapitell aus Karbalā

In Alebdja, im Schlosse Ṭāhir Begs, ʿOthmān Pāshā's Sohn, Dichters und Fürsten der Djāf, sehen wir das Kapitell von Spīdārā gleichsam verdoppelt. Aus der einen ionischen Schnecke sind zwei geworden. Das ist der erste Schritt auf einem aussichtreichen Wege. In der Moschee von Dargā Shaikhān, (Pforte, Hof der Shaikh's, sc. der Naqshbandī), am Ostfuß des Awramān, von wo ich einst über den hohen Kamm des Awramān hinüber kletterte in die Schlucht der alten Felsveste Zalm und nach Gulp am Rand der Ebene von Shahrazūr hinab, in Dargā Shaikhān haben die Doppelrollen die hängende Form angenommen, die sich in Bāna anzeigte. Am Kapitell von Gulp, aus der weitläufigen Burg des Shaikhs von Gulp, von dem ich das Geheimnis von der Entdeckung der Awramān-Urkunden erfuhr, und in der Moschee von Khārpānī in Sehweite von Gulp, an den Höhen, die Shahrazūr südlich abschließen, ist die ionische Schnecke verdreifacht und als viertes Glied die Deckplatte darüber gelegt. Das Kapitell der Moschee von Dūshā, in der ich einst eine finstre Nacht verbrachte, hat die drei Rollen in der hängenden Spielart, und das letzte Beispiel, das von Naodih, jenseit Sulaimāniyya am Ostfuß des Gōizhā Kiau, zeigt die weit verbreitete Form schon leicht entartet. Von Gulp, Khārpānī und Naodih zum Kapitell des Ṭāq i bustān ist nur ein Schritt.

In Abb. 25 und 26 habe ich die beiden mir zuerst bekannt gewordenen Beispiele dieser Gattung dargestellt: das von Sulaimāniyya aus einem Haus in dem ich 1911 abgestiegen war, und das andere aus einem neuen Haus in Karbalā, einem Hause heutigen persischen Stils, wie er von Isfahān her seit der Sefewidenzeit mit den schiitischen Wallfahrern sich die ganze Pilgerstraße, Kirmānshāhān, Qaṣr, Khāniqīn, Shahrabān, Bāʿqūba, und nicht zuletzt Baghdad, Nadjaf, Karbalā, Samarra erobert hat. /165/ Innerhalb dieser sefewidischen Formen, unter denen das vierseitig gleiche, von islamischen Tropfzellen überwucherte, in letzter Linie vom korinthischen abgeleitete Kapitell überwiegt, nahm sich das von Karbalā früher als auffällige, nicht recht erklärliche Ausnahme aus. Später sah ich in Kirmānshāhān weitere Vorkommen; denn immer wenn man auf dem rechten Wege ist, fallen einem Bestätigungen und Beweise unerwartet und von selbst zu. Die Bauten, denen diese Säulenkapitelle entstammen, haben wir bei Untersuchung der Haustypen der Felsgräber als Nachkommen grader Linie des alten medischen Hauses, als unmittelbare Gleichnisse der uralten medischen Felsgräber erwiesen. /166/ Mit ihrem Alter wetteifert ihre Verbreitung über große Teile, ja das ganze westliche Iran. Mit Hausgattung und Holzsäulenbau muß auch die Kapitellform von Anfang an vereint gewesen sein. Nichts ist so konservativ wie bäuerlicher Hausbau in abgelegenen Gebirgsgauen. Nur so erklärt sich die unbestreit-

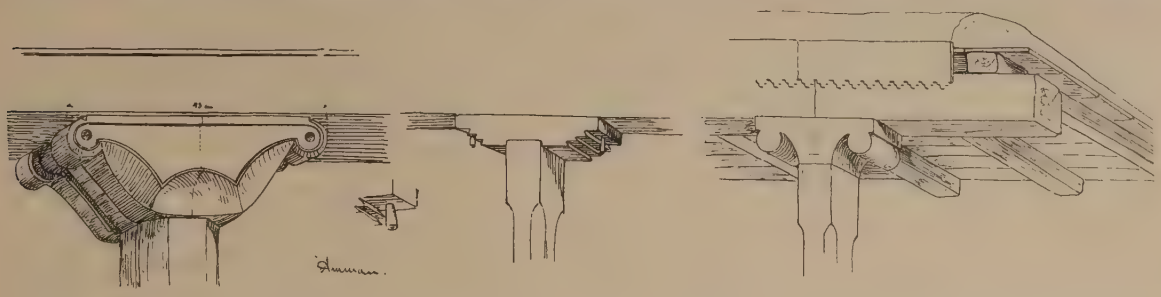


Abb. 27. Tscherkessische Holzsäulenkapitelle von Ribāṭ ʿAmmān im Ostjordanlande

bare Verwandtschaft, ja Gleichheit der kurdischen Kapitelle mit dem ionischen. Die Gleichheit der kurdischen dreibogigen Form mit dem Kapitell der Grotte sieht ein Blinder. Das ist der geschichtliche Beleg dafür, daß alle Spielarten des kurdischen Kapitells am Ende der Sasanidenzeit schon ausgebildet waren. Nicht nur die Kapitellformen. Die bauliche Ausgestaltung der Rückwand des Ṭāq i bustān ist zugleich der Beleg für die gleichen Säulenhallen in sasanidischer Zeit. Das Kapitell der Grotte ist nicht nur das älteste erhaltene und das Alter beweisende Stück der Kapitellgattung, sondern die ganze Säulenstellung im Hintergrunde der Grotte ist das Zwischenglied zwischen dem medischen Haus der Felsgräber und der heutigen kurdischen und westiranischen Hausform.

Aber weit über Westpersien hinaus waren diese Hausform, Säulenbau und Kapitellgattung verbreitet. Oskar Reuther war so freundlich, mir einige von ihm beobachtete und aufgenommene Säulenbauten zur Verfügung zu stellen, von denen ich in Abb. 27 drei Beispiele wiedergebe. Diese Formen decken sich mit den kurdischen. Aber sie stammen von neuen Bauernhäusern in Ribāṭ ʿAmmān im Ostjordanlande, und zwar von Häusern der dort angesiedelten Tscherkessen. Die ganze Bauart ist naturgemäß der dortigen Landschaft, die keine ihrer Vorbedingungen darbietet, völlig fremd und von den Tscherkessen aus ihrer kaukasischen Heimat mitgebracht. Die Kapitelle von ʿAmmān beweisen also, daß die gleiche Bauweise sich nicht nur über das heutige Westpersien, sondern über das alte Westiran, also über Kawkās oder Apākhtar, Khwarbarān und Nēmrōzh ausbreitete.

Die Erstreckung dieser Gebiete nach Kleinasien hinein ermöglicht allerdings den uralten Zusammenhang mit ionischen Formen. Denn einer Übernahme in hellenistischer Zeit, aus Formen wie den Kapitellen des Tempels von Khurha, Tafel XVII, steht einmal schon die Beobachtung im Wege, daß der handwerkliche Sinn, im ionischen Kapitell längst versteint, im kurdischen noch ganz lebendig ist; dann daß als hellenistischer Eindringling das ionische Kapitell die große städtische Baukunst beherrschen müßte, während es in Iran in der volkstümlich bäuerischen auftritt. Wenn in ganz Westiran an einem bäuerlichen, bis ins IXte vorchristliche Jahrhundert zurückzuverfolgenden Haustypus im Säulenbau ein Kapitell auftritt, das seit 600 n. Chr. in Denkmalen belegt ist, so ist auch das Kapitell so alt wie der Holzsäulenbau und der Haustypus, an dem es auftritt, das heißt so alt, als überhaupt die Bevölkerung, der sie angehören, in diesen Ländern nachweisbar ist. Die Felsgräber Kleinasiens zeigen lange vor der Zeit der Achaemeniden die achaemenidische Säule mit ihren tier- und stierförmigen Sattelholz-Kapitellen. Daß auch das ionische Kapitell wie der ionische Stil überhaupt ein kleinasiatisches Gewächs ist, geht

schon daraus hervor, das es eben ionisch, nicht dorisch ist. Der kleinasiatische Kulturkreis ist die Urheimat aller dieser innerlich wesensverwandten, baukünstlerischen Schöpfungen.

Das gilt für das höchste Altertum. Das Säulenpaar mit seinen schönen Kapitellen gibt aber weiter den sehr weitreichenden kunstgeschichtlichen Beweis, dem nicht genug Nachdruck gegeben werden kann, daß in Westiran, also dem Land, auf das sich die sasanidischen Denkmale beschränken, nicht etwa der Gewölbebau, sondern der Holzsäulenbau herrschte, der seit der Achaemeniden-Zeit, ja seit der Gründung Agbatanas /167/ dort geherrscht hatte und daher immer wieder durchbricht, so in den Sefewiden-Palästen wie Tchihil Sutūn, den „Vierzig Säulen" von Isfahān, deren Verwandtschaft mit Tchihil Manār, den „Vierzig Minareten" von Persepolis immer fälschlich so gedeutet wurde, als hätten die großen Baumeister der Sefewiden die Jahrtausende unterbrochene Überlieferung aus sich heraus neu angeknüpft. Diese Auffassung ist falsch. Die Lebensdauer des Holzes beträgt in Iran nicht mehr als höchstens 400 bis 500 Jahre. /168/ Nur deshalb fehlen uns die älteren Beispiele, die aber aus der Literatur herausgesucht werden können. So ist gerade die Holzsäulen-Moschee der eigentlich iranische Typus der frühislamischen Moschee. Der Holzsäulenbau in eben den Formen, in denen er seit Agbatana und Persepolis üblich war, mit den überschlanken Schäften, den immer zweiseitig holzmäßigen Kapitellen war zu allen Zeiten die wahrhaft iranische Bauart.

Alle erhaltenen Ruinen sasanidischer Bauten zeigen uns dem gegenüber Gewölbe. Alle waren Paläste oder Lager. /169/ Das darf nun nicht mehr täuschen: sie sind erhalten eben weil Gewölbe aus Ziegeln oder Bruchsteinen in gutem Mörtel die Jahrhunderte und Jahrtausende überdauern. Nur weil das Holz diese Lebensdauer nicht hat, ist die Säulenstellung im Ṭāq i bustān das einzige erhaltene Beispiel. Nur Palast- und Lagerruinen aber, und keine Ruinen gewöhnlichen Hausbaus gibt es eben deshalb, weil der Hausbau mit Holz, nur der Palast- und Lagerbau mit Gewölben arbeitete. Im Beweis für die Bodenständigkeit des Holzsäulenbaus und seine Übung in sasanidischer Zeit liegt also zugleich die Umkehrung einbeschlossen, daß der auf Palast- und Lagerbauten beschränkte Gewölbebau aus der Fremde eingeführt ist. Seine Urheimat war vermutlich Baktrien oder Mittelasien.

Das Zierat auf dem Kapitell ersetzt die Malerei des Holz-Urbildes durch ein flaches Relief, wie an den Seitenbildern der Grotte. Sein Schema ist wie beim Zierat der Wandpfeiler der Baum. Wieder die trapezförmige Wurzel, mit Akanthen belegt, der feste Röhrenstamm aus Schachtelgliedern, durch Ringe und umfallende Blattkelche gegliedert. Aus jedem Gliede erwächst beiderseits ein Zweig, dessen Anfang ein zusammengeklapptes Akanthosblatt umhüllt. Das Wachstum ist also ganz organisch, nicht arabesk-naturwidrig, wie noch Alois Riegl nach Flandin's alter Zeichnung annehmen mußte. Die Blüte, in der jeder Zweig endet, kommt aus dem Zweig, nicht aus dem Hüllblatt hervor. Als Blüten wechseln Rosetten in Vollaufsicht mit Palmetten in Seitenansicht. /170/

Die Rosetten sind beide Mal wie fünfschichtige, gefüllte Lotos gebildet, die obern acht-, die untern vierblättrig. Die Palmetten bestehn aus einem dreispältigen Kelch, in dessen Zwickeln je drei gleiche Blätter erscheinen. Am untern Zweig entspringt noch ein Paar sich stark einrollender Akanthoshalbblätter. Den Baum krönt ein Blütenstrauß nach Art der Baumkronen der Wandpfeiler. In der von Alois Riegl geschaffenen Sprache der Ornamentkunde besteht die Blüte aus

drei Teilen: dem dreizipfligen Kelch mit herzförmigem Hülsenblatt, aus dem Paar großer Voluten, und aus den Füllblättern. Kelch und Voluten sind in Seitenansicht, Füllblätter in Aufsicht gedacht. Die Mischung zweier Sichten hat die wirkliche Perspektive, die an griechischen Palmetten seit dem Erechtheion vorherrscht, wieder verdrängt: die altmorgenländische Raumauffassung hat die hellenistische wieder ausgeschieden. Genau so ist das Schema der altägyptischen Palmette, die in der achaemenidischen Palmette eine Verwandte hat. Auch den Einzelblättchen ist jeder hellenistische Naturalismus wieder verloren gegangen. Die Sonderheiten ihrer Zeichnung: vielfache Umrisse, Schuppung, Herzblätter sind, wie wir noch sehen werden, auf dem Kunstgebiet erwachsen, das in der letzten Zeit der Sasaniden zu höchster Bedeutung gelangte, der Seidenweberei.

Die Deckplatte des Kapitells trägt eine Reihe von Dreiblättern, jedes von einer herzförmigen Linie umschrieben. Auf der untern Platte treten vier gereihte Akanthen auf, jeder fünfteilig aber von kaum gelapptem Umriß, mit winzigem Überfall der fünf Spitzen. Die breiten Grundlinien der Akanthen sind mit den Nachbarn verwachsen und an der Trennungsstelle entsteht ein rundes Augenloch, dem in westlichen Akanthen eine Grundmusterung entspricht, erzeugt durch ein paar Blattspitzen und Augen der Blattpfeifen. Dies Augenloch füllt ein Knopf, gleichsam die Wurzel einer den übrigen Grund füllenden dreizackigen Blüte, also als deutliche Ergänzungsfüllung. Ohne diese ergänzende Füllung kommt die gleiche Akanthos-Reihung auf einer Anzahl sasanidischer Silberarbeiten vor. /171/ An den Kapitellen wie an diesen Silberwerken ist sie leicht als ein Kymation zu erkennen, dessen wohl ursprünglich lesbische Blattformen zu Akanthen umgebildet sind. Verwandte Entwicklungen gibt es in der späten Antike des Morgenlandes und im Abendland. Immer aber sind es vereinzelte Vorkommen. Auf die sasanidische Form aber geht sicher die Akanthos-Reihung zurück mit den glatt umrissenen Blättern, den Augen und mit oder ohne ergänzende Blütenfüllung, die in der Baukunst von Samarra das einzige Gesimszierat ist, das sich auch in der Moschee Aḥmad's b. Ṭulun in Kairo kilometerlang zur Ermüdung wiederholt. /172/ Als Akanthos-Reihung hatte ich es schon früher erkannt. Nunmehr enthüllt es sich als Nachkomme dieses Kymation, mit dem andre hellenistische Gesimszierate zusammengeflossen sind. Daß in der Kunst von Samarra dies Muster als das einzige in vielen leichten Spielarten wiederkehrt, scheint mir die Anknüpfung an vereinzelte westliche Vorkommen auszuschließen, und eine Kunst zur Voraussetzung zu haben, die den großen Reichtum hellenistischer Sima- und Kyma-Zierate schon vor der islamischen Zeit auf eine dem Beispiel vom Ṭāq i bustān ähnliche Form vereinfachte und rückführte. Das würde passen zu der Vorstellung, die man sich von der Entwicklung spätsasanidischer Kunst in Ktesiphon machen kann.

Auf der großen Hohlkehle über dem Reiter sitzt auch ein Zierat – eine Bogenreihung mit fünflappigen Weinblättern, Tafel LIV u. Stellt man sich Säulen und Hohlkehle im vorbildlichen Holzbau vor, so bedeutet diese Bogenreihung das Zierat der Sima, des Traufgesimses. Die Bogen bestehn aus Doppelschnüren, die zugleich den daran sitzenden Blättern als Stiele dienen. Eine Heftung hält die Linien unter dem Blatt fest. Das Blatt ist fünfteilig wie ein Weinblatt. Die untern Lappen rollen sich volutenartig ein als Ersatz für den sonst gewohnheitsmäßigen Volutenkelch. Das Blatt hat eine senkrechte Mittelrippe, von der die Rippen der obern Seitenlappen schnurgerade abzweigen. Die Lappen haben Augen am innern Punkt ihrer Abtrennung und um diese

Augenpunkte läuft eine konzentrische Riefelung der Blattfläche. Der Zusammenhang dieses wenig naturtreuen Blattes mit dem Akanthos ist klar. Der Unterschied liegt hauptsächlich in der breiten Basis des Akanthos, dagegen im Stielpunkt dieses Weinblattes. Obwohl dies Blatt zur Verständlichung eigentlich der Beigabe einer Traube bedürfte, ist doch die Bedeutung des Weines so klar, wie eben der hellenistische Charakter dieses Weinblattes. Ähnliche Riefelung um Augenpunkte herum fehlt auf andern sasanidischen Blattformen nicht.

Über die Abstammung aber dieses Weinblattes, das im IX. Jhdt. in der Zierkunst von Samarra auftaucht, gibt die sasanidische Silberflasche bei Smirnoff Tafel LII Nr. 86 eindeutige Auskunft. /173/ Eine große Weinrebe überrankt ihren Bauch, in deren Zweige Vögel und Hasen sich verstecken, während kleine nackte Putten mit Weinlese und Keltern beschäftigt sind. Dies Motiv, von dem ein andres morgenländisches Vorkommen in Hatra wir schon erwähnt haben, ist unverkennbar hellenistisch, ganz und gar unmorgenländisch. Und da gerade diese Silberflasche auch sonst Züge der Ähnlichkeit mit als indo-skythisch bezeichneten Silberarbeiten aufweist, die ebenso wohl graeco-baktrisch sein könnten, so muß in der Weinrebe ein graeco-baktrisches Motiv wiederholt sein. Die Weinrebe dieser ganz graeco-baktrisch anmutenden, sasanidischen Silberflasche aber weist das gleiche Weinblatt auf wie der Fries des Ṭāq i bustān und eine Gattung von Ornamenten aus Samarra.

Dieses östlich hellenistische Weinblatt ist am Friese des Ṭāq i bustān auf Bogen gereiht. Die Bogenverbindung mit und ohne Volutenkelche ist uralt. Seit sich ägyptische Lotos- und Papyrus-Zierate nach den Küstenländern des Mittelmeers verbreitet haben, hat diese Zierkante die vorderasiatische und Mittelmeerkunst immer beherrscht. So auch die achaemenidische. Neben dem achaemenidischen rohrähnlichen Baum ist die Bogenreihung wohl das einzige zieratliche Schema dieser Kunst. Die alte hellenische Kunst, die ihre pflanzlichen Zierate in letzter Linie auch aus Aegypten erhielt, hat das Bogenschema nur noch in ganz archaischer Zeit gepflegt, dann mehr und mehr fallen gelassen. Die sasanidische Kunst fällt wieder in längst überwundene Stufen zurück; sie scheidet Griechisches aus und läßt Achaemenidisches wieder hervortreten; sie verwendet das akanthoshafte, hellenistische Weinblatt an der urmorgenländischen Bogenreihung. Das kann nicht erst um 600 n. Chr. zur Zeit der Schöpfung des Ṭāq i bustān geschehen sein, und kaum um 225 n. Chr. zur Zeit der Aufrichtung des Sasanidenreichs, sondern in einer Zeit, da noch achaemenidische und altmorgenländische Kunstübung am Leben war, also in erster hellenistischer Zeit. Der Schauplatz mag Babylonien, West- oder Ostiran gewesen sein.

Vor dem Ṭāq i bustān auf dem Staudamm neben Khosrō's Rundbild steht ein Paar von kolossalen Säulenkapitellen ganz andrer Art; Tafel LV – LIX. Es sind genaue Gegenstücke, die sich äußerlich leicht durch ihren oberen Rand unterscheiden: das eine hat eine Reihung kleiner Bogen mit Muscheln auf Säulchen, das andre an der gleichen Stelle eine Reihung achtblättriger Rosetten. Zur Unterscheidung nenne ich das eine das mit der Bogenreihe, das andre das mit der Rosettenreihe. /174/

Die Kapitelle haben unten Kreisform, abgeschlossen durch einen kräftigen Wulst. Die runde Form geht schnell in die eines umgekehrten Pyramidenstumpfes von vier trapezförmigen Seiten über. Der obere Rand ist im Plan quadratisch, in der Ansicht eine Platte.

Abb. 28. Marmor-Kapitell mit Khosrō's II. Brustbild von Bīstūn

Trotzdem an sich alle vier Seiten eines solchen Kämpferkapitells – denn das sind sie eben – ganz gleichwertig sind, ist ihr Schmuck im Widerspruch damit ganz ungleichwertig; er hat Haupt- und Nebenseiten. Zwei sich gegenüberliegende Seiten tragen immer figürlichen, die andern rein zieratlichen Schmuck. Die eine männliche Gestalt, Tafel LV und LVI l., steht da, die Krone auf dem Haupt, die Rechte über die Brust streckend, die Linke am Schwertknauf. Krone und Gebärde sind bekannt: Khosrō II., der den Kranz der Herrschaft erfassen will. Auf der Rückseite steht daher auch eine weibliche Gestalt, die Rechte mit dem Kranz ausstreckend, in der Linken zwischen Daumen und Zeigefinger zierlich einen Lotos haltend. Trotz aller Zerstörung der Gesichter ist die Deutung unzweifelhaft: Khosrō II. von einer Göttin mit dem Königtum belehnt. Das andre Kapitell, Tafel LVIII, zeigt eine Göttin und eben den selben König in der selben Handlung.

Ein zweites Paar solcher Kapitelle befindet sich im Dorf Bīstūn am Fuß von Dareios' Denkmal. Die in Abb. 28 gegebene Photographie fertigte Oskar Mann an und 1916/17 stellte Sarre das Vorhandensein der Stücke im Dorfe fest. Die Einwohner verbergen die Steine, denen sie talismanische Eigenschaften zutrauen, gern vor Fremden. Abb. 28 läßt deutlich erkennen, daß der dargestellte König wieder Khosrō II. ist. /175/

Ein drittes Paar ist scheinbar wirklich verschollen. Mag sein, daß auch dies eines Tags wieder auftaucht. Es war in Isfahān und wir besitzen es in Flandin's Zeichnungen, Tfl. 27 & 27 bis. Dies Paar ist kleiner als jene, aber sonst wesensgleich. Die Hauptseiten zeigen beide Mal die Belehnung Khosrō's II. durch eine Göttin. Die Göttinnen sind offenbar verschieden, denn sie haben nicht nur, wie ja auch die Göttinnen der andern Kapitelle Abweichungen in Krone, Haartracht und Gewand, sondern hier auch, was Flandin unmöglich falsch gesehen haben kann, verschiedene Nimben. Die eine hat den flammenden mittelasiatischen Nimbus, den ein weiblicher Götterkopf auf einem allerseltensten Aureus Khosrō's ebenfalls trägt, den Flandin noch nicht kennen konnte. Dieser Kopf wurde früher fälschlich als Sonnengott von Multan gedeutet. Er ist eine Göttin, – welche, steht dahin. /176/. Die Nebenseiten der Kapitelle von Isfahān tragen, genau wie die beim Ṭāq i bustān, einmal zwei leicht spielende Baumzierate, das andre Mal Rautenmuster mit Rosetten. Die Deckplatten beider haben eine Wellenranke die unteren Wulste einmal ein Wassermuster, das andre Mal ein Flechtband.

Diese Kapitelle – von denen gewöhnlich überhaupt nur die vom Ṭāq i bustān gekannt werden – sind in neuster Zeit in jeder Beziehung unbegreiflich verkannt worden. Es hat drei Paare, wer weiß ob nicht vielleicht immer nur diese drei Paare, gegeben, von solcher Ähnlichkeit, daß man

sie leicht verwechseln kann, und der Eindruck entsteht, ein Meister habe sie alle drei geschaffen Da alle Khosrōs II. Bild tragen, sind sie um 600 n. Chr. entstanden.

Um Klarheit über ihr Wesen und Ursprung zu gewinnen, beachte man, daß in sehr seltsamer Weise die Darstellung der Belehnung, die doch ein einziges Bild ist, auf Vorder- und Rückseite verteilt ist, also nie zusammen gesehen werden kann. Nun kommen die Kapitelle immer paarweise vor. Daraus folgt, daß sie zu einer Drei-Bogen-Front gehörten, in der sie so angebracht waren, daß links die Seite mit dem König, rechts die mit der Göttin die Vorderseite einnahm; dann ergänzten sich jedesmal die beiden Hälften der Darstellung zu einem Bilde. Die Seitenflächen zeigten dann die zieratlichen und stofflichen Muster, wie in Arcaden aufgehängte Paramente. Am Bogen des Ṭāq i bustān hatten wir gesehen, in wie nirgends erhörter Weise das Bauprofil malerisch aufgelöst war. Hier in den Kapitellen erleben wir die Steigerung: ein Gemälde wird über die Säulenstellung hinweg ausgebreitet, das in der baulichen Form seine zufällige Unterlage findet. Das letzte Gefühl für bauhaftes Wesen ist verschwunden. Diese Spätzeit kannte keine Bildnerei mehr, sie kannte aber auch keine Baukunst mehr, sie kannte allein noch Malerei.

Darnach ist es ganz selbstverständlich, daß die handwerkliche Unterlage dieser Belehnungsbilder, das Kämpferkapitell nicht hier entstanden, sondern als fertige Form übernommen ist. Die Zweiseitigkeit der unzweiseitigen Form besagt ferner für jeden der Gehör für Baukunst hat, daß der oder die Meister, die diese 6 Kapitelle schufen, gewohnt waren zweiseitige Kapitelle wie die aus dem Hintergrund der Grotte vor sich zu haben, deren Sichtfläche zieratlich geschmückt wurde, daß also jene Form, die im kurdischen Kapitell fortlebt, nicht aber das Kämpferkapitell die wirklich iranische Kapitellform war. Die Kämpferform, vom Rund des Schaftes überleitend ins Viereck des Auflagers, – durch welche Übergänge ist zweitrangig, – ist eine Gestalt, durch die im Grunde jedes antike korinthische sowohl wie komposite Kapitell während der Bearbeitung hindurchgehen mußte. Die also unvollendete Gestalt mit geeignetem Schmuck zur vollendeten zu stempeln, ist ein Gedanke, der nur im ganzen Zusammenhange des die ganze späthellenistische Baukunst beherrschenden Problems entstehen konnte: Gewölbebau und Steinsäulenbau zu einer Einheit zu verschmelzen. Wo Bogen unmittelbar auf Säulen gesetzt, wo die Gliederung durch Gesimse zugunsten ineinanderfließender Flächen aufgegeben wurde, wo also über den Säulen die Überbleibsel von Gebälken, die so lange wie möglich festgehalten waren, verschwanden, da wurden die antiken Kapitellformen ungeeignet und nur da konnte und mußte die Kämpferform geboren werden. Der ganze gedankliche und baukünstlerische Zusammenhang dieser Probleme liegt gänzlich außerhalb des Gesichtskreises der iranischen Welt. Die Einfuhr dieser Kapitellformen ist also ohne weiteres gegeben.

Der König ist zwar in flachem Relief und doch genau so dargestellt, wie im Bogenfeld der Grotte. Rundplastik und Flachrelief unterscheiden sich nicht im mindesten. Beide sind nichts als Malerei. Auch die Einzelheiten wie Krone, Gewand, Stoffmuster, Schmuck stimmen bei den Königsgestalten überein. – Bei den Göttinnen sind Unterschiede vorhanden. Bei diesen jedem Frevler mühelos zugänglichen Köpfen ist leider von den Gesichtern und von den Kronen so gut wie nichts verschont geblieben. Die Weiblichkeit der Gestalten ist nicht zu bezweifeln. Aber sie tragen eine andere Haartracht, als Anāhit im Bogenfelde und auf Narseh's Belehnungsbild,

Naqsh i Rustam Nr. VII; /177/ nicht die lang herabfallenden Flechten der sasanidischen Frauen, sondern die Lockenbäusche der Götter und Könige. Die Göttin vom Kapitell mit der Bogenreihe trägt den gleichen Umhang wie Anāhit im Bogenfelde, und das Muster dieses Mantels, die auf Tafel LXV o. wiedergegebenen Sterne, scheinen eine ähnliche Bedeutsamkeit zu besitzen und einen Firmamentschleier andeuten zu sollen. Aber ihr fehlt das bezeichnende Attribut Anāhit's, der Wasserkrug. Die Göttin auf dem Kapitell mit der Rosettenreihe unterscheidet sich erst recht in der Tracht von der Anāhit des Bogenfeldes. Da nun diese Kunst ganz kanonisch arbeiten muß, wenn sie nicht alle Verständlichkeit einbüßen will, und da auf allen drei Kapitellpaaren solche und – bei den Nimben der Göttinnen von Isfahān – noch bedeutsamere Abweichungen vorkommen, so stellt sich von selbst der Gedanke ein, daß diese Frauengestalten verschiedene Göttinnen vorstellen. Bei unsrer mangelnden Kenntnis der iranischen Ikonographie muß man sich dabei vorläufig bescheiden.

Meisterstücke zieratlicher Entwürfe sind die Seitensichten des Kapitells mit der Bogenreihe, Tafel IV, LVII und LIX a. Das ganze einheitliche Pflanzenmotiv ist, wie nach der Zergliederung der Wandpfeiler-Zierate einleuchtet, die Abkürzung eines Baumes: Wurzel, ganz kurzer Stamm, ein Paar Äste und Krone. Die Wurzel ist wie immer trapezförmig. Der kleine Kelch darüber, mit einem Heftel, besteht aus zwei Akanthos-Halbblättchen mit Augenloch. Daraus erwächst der kurze Stamm und das Ästepaar. Das sind hier vollendete Blattranken, deren einer Zweig in doppelter Biegung nach oben schwingt, einen Schößling aussendet und sich endlich zur Blüte einrollt, während der untere Zweig eine Kreisspirale von zwei Drehungen beschreibt, sich bei der zweiten verjüngend. Ein gewaltiger Akanthoswedel begleitet als Hüll- oder Stützblatt beide Zweige, an den umschlagenden Spitzen mit perspektivisch doppeltem Umriß versehen, so daß die Äste wirklich von ihm umfangen erscheinen. Der Akanthos ist eine Spielart des Laubes der Wandpfeiler. Man sieht hier die Pfeifen des Blattes, die dort ganz unterdrückt oder nicht ausgebildet waren, und auch die Zackung mit regelmäßig gebohrten Augenlöchern zerteilt und gliedert zwar nicht stärker den Umriß, ist aber doch etwas anders als dort. Der untere Zweig der Ranke endet in eine Lotosblüte von gemischter Voll- und Seitenansicht. Die oberen enden in volle Lotosrosetten.

Das Hauptstück, die Baumkrone, ist schwer zu schildern und zu benennen. Aus einem Voluten-kelch mit Zwickelblatt und deckendem Herzblatt erwächst eine dreispältige Blüte. Je zwei halbe ähnliche Bildungen legen sich seitlich daran, ausgezeichnet durch einen abzweigenden und umklappenden Akanthoslappen. Sind die Akanthoswedel der Blattranken ganz pflanzlich gebildet, so ist das hier an den Einheiten der Krone, wie auch an den Kronen der Wandpfeiler, nicht der Fall. Hier ist fast jeder Anklang an Naturformen verschollen.

Was bedeutet die wunderliche Schuppung, das überhäufige Übereinanderlegen kleiner Herz- und Spitzovalformen, immer mit glatten und doppelten Umrissen? In der Natur gibt es so etwas nicht. Gebrauchte man in der Steinbildnerei, in der Malerei eine sehr eindringende Durcharbeitung der Zeichnung, so konnte das leicht in der Art der Akanthoswedel, der Weinblätter geschehen. Hier liegt andres zu Grunde. Was in leichtem Relief ausgeführt ist, ist nur Ersatz für Farbe. Aber dies Mal ist es nicht die Weise, wie Malerei, sondern wie Seidenweberei mit der Farbe umgeht. Die Schuppung, das Übereinanderschieben vieler Einzelglieder, ihre glatte,

doppelte Umreißung sind Mittel der Seidenweberei, ihre Flächen zu zerlegen, ein Flottliegen langer Fäden an der Rückseite zu vermeiden und die kostbaren Einschlagfäden möglichst nach vorn zu bringen. /178/ Das großzügige, in monumentalstem Maßstab in Fels gehauene, in reicher Reliefbehandlung ausgeführte bauhafte Zierat sowohl der Wandpfeiler wie der Kapitelle ist in Wahrheit nicht bauhaft, nicht einmal nur malerisch, es ist von der letzten Kunst der Sasanidenzeit, der Seidenweberei vollkommen beherrscht.

Die Gegenseite, Tafel LIX, bei der Unbeweglichkeit des großen Blocks gegen die Sonne aufgenommen, zeigt in allem Wesentlichen gleichen Aufbau. Beabsichtigte Abweichungen finden sich nur in der Blütenkrone und in der Einrollung und Verzweigung der oberen Äste. Die beiden oberen Ecken dieser Seite sind stark beschädigt.

Der untere Wulst des Kapitells mit der Bogenreihe ist ein Blattgewinde, ähnlich dem Lorbeerkranz des Bogenprofils. Die Einzelblätter erinnern an Pfauenfedern, ein Eindruck der nur durch die weberische, naturfremde Innenzeichnung der Blättchen erzeugt wird. Unter den Figuren läuft über dem Wulst noch eine feine Bogenreihung mit kleinen Volutenkelchen und Weinblättchen hin. Am Kapitell mit der Rosettenreihe schmückt den Wulst eine Folge einfach nebeneinander gesetzter Pflanzengebilde, die aus einer gesprengten Palmette, einem herzförmig umschriebenen Dreiblatt, und ein Paar auseinanderstrebender dreizipfliger Blättchen oben bestehen. Alle diese Glieder gibt es auch in der gleichzeitigen byzantischen Zierkunst. /179/ Unter den Figuren liegt hier noch eine Kante von Blattschuppen mit Zwickelblättchen, wie ein umgekehrtes ionisches Kyma.

Die Nebenseiten des Kapitells mit der Rosettenreihe decken einander; Tafel LIX kann also für beide Seiten gelten. Ein Schuppenmuster von unendlichem Rapport, d. h. in jeder Richtung unendlicher Fortsetzung fähig, ist am Rand einfach abgeschnitten. Die Schuppen passen sich nicht einmal der Größe nach etwas dem Trapez an. An sich sind schon die unendlichen Rapport-Muster für die Weberei besonders geeignet und daher in ihr besonders beliebt. Hier deutet die doppelte Umrißlinie der Schuppen und das im Zwickel aufgelegte Dreiblättchen recht deutlich auf weberische Formen. Das Muster ist eine unmittelbare Nachbildung eines sasanidischen Stoffes. /180/

Die Deckplatte des Kapitells mit der Bogenreihe trägt eben die Bogenreihe. Im Bereich frühchristlicher Kunst würde man da von Canones-Arcaden sprechen und dabei an das Schema der menniggemalten Kalender denken. Hier dagegen gewiß nicht. An Gegenständen der Baukunst, wie hier am Kapitell, ist die winzige Bogenreihe kein eben häufiger Schmuck. Große Blendarkaden sind etwas wesentlich andres und hier nicht in Betracht zu ziehen. Ein spätantikes Beispiel im Morgenland gibt es in Umta'iyya in Ostsyrien an einer alten, einst Tempel gewesenen Moschee. Dort ist ein alter Türsturz als Spolie wieder verwandt mit fünf kleinen Arkaden, in denen je ein winziger Altar mit Betylen, heiligen Steinen steht. Der Tempel liegt ja im Land altsemitischen Masseben-Kultes. Dies Beispiel stammt von der Wende des II. und III. Jhdt. n. Chr. /181/ Es kommt hier nicht darauf an, allerhand vereinzelte Vorkommen dieser Schmuckart aufzuzählen. Der eigentliche Hintergrund für eine solche rein schmuckhafte Verwendung eines eigentlich bauhaften Motives ist wiederum die Malerei. Bogenreihen müssen in der sasanidischen Malerei als bloße, ihres baulichen Wesens entkleidete Rahmen für menschliche Gestalten geläufig gewesen

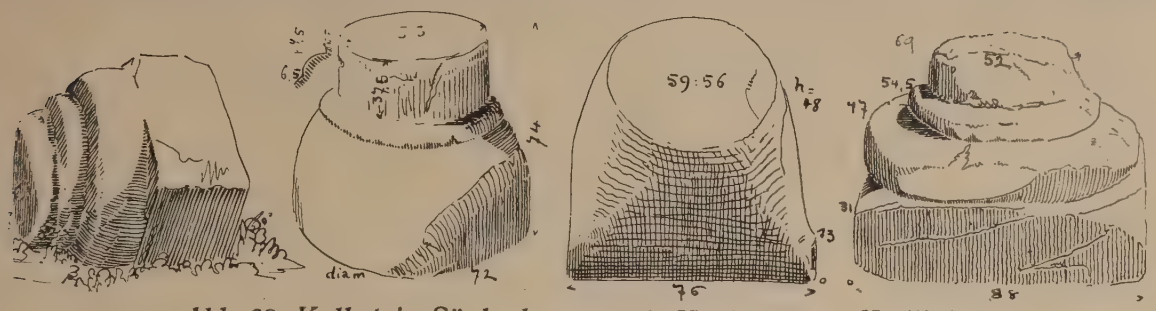


Abb. 29. Kalkstein-Säulenbasen und -Kapitelle von Hadjiābād

sein. Den Beweis dafür liefern die Muster einer silbernen Opferschale und zweier Silberflaschen, die Tänzerinnen und sonst Frauen unter Arkaden zeigen. /182/ Im umayyadischen Schlößchen Quṣair ʿAmra und vor allem in Samarra kommt das gleiche Motiv in der Wandmalerei vor. So verschiedentlich kann nur ein Gegenstand sasanidischer Malerei wiedergespiegelt werden. Die Umwertung der Bogenreihe zum bloßen Rahmen gehört also der Malerei an und ist, wie das Gemälde der Belehnung hier auf den bauhaften Gegenstand des Kapitells übertragen.

Weder am Ṭāq i bustān, noch in Bīstūn, noch in Isfahān sind die Paare von Kapitellen in ursprünglicher Lage erhalten. Der einzige Anhalt für eine Vorstellung von ihrer Verwendung liegt in ihnen selbst: die Eigenart ihres malerischen Schmucks erfordert gebieterisch die Verwendung an einer Front von drei Bogen auf zwei Säulen. Ich möchte annehmen, daß das ein ganz fester Typus einer sasanidischen Toranlage war, und daß dabei der mittlere Bogen höher und weiter gespannt war, als die seitlichen. Wie zu solchen Kapitellen gehörende Basen aussahen, zeigen Funde, die ich auf dem Friedhof von Hadjīābād machte, *Abb. 29.* Da sind zwei Kapitelle, das eine von der rohen Kämpferform der Khosrō-Kapitelle, das andre mit nahezu runder Oberfläche, und dazu zwei Basen mit Bodenplatte, dickem Wulst und Rundstab darüber. Diese Basenformen entsprechen byzantinischen der gleichen Zeit, sind aber roher. Alle sind letzte Abkömmlinge der attisch-ionischen Basis. Ähnliche Stücke dürften sich bei aufmerksamer Suche noch manche finden. Rawlinson weist gelegentlich auf solche Vorkommen hin, besonders in seiner Beschreibung des Hadjīābād benachbarten Harsīn: er nennt sie älter als sasanidisch, was unsre Stücke sicher nicht sind. /183/ Diese kleinen Dinge am Wegrand werden leider meist von Reisenden als unlohnend vernachlässigt. –

Zu den drei bekannten Paaren kam im Herbst 1916 im Dörfchen neben der Kala i kuhna unweit nördlich Kirmānshāhān das neue Kapitell ans Tageslicht, dessen am 25. Dezember 1916 gemachte Aufnahme Tafel LX zeigt. Der Block besteht aus marmorartigem Kalkstein. *Abb. 30 und 31* sind überzeichnete Abklatsche, also ganz getreu, in halber Größe der Ausführung. Der Ort Kala i kuhna heißt nach einem alten Heerlager in Vauban'schen Stil, das vermutlich von Nādir Shāh herrührt, von einer Gattung, die es z. B. am Meriwān-See und sonst in Iran gibt. Nicht etwa aus diesen modernen Ruinen, sondern aus dem Schutt unter dem Dörfchen selbst tauchte das Kapitell auf. Diese Schuttanhäufung ist ganz niedrig und auch von mäßiger Flächenausdehnung. Sie ist nicht der Rest einer größeren Ortschaft, sondern eines einzelnen Gebäudes; bei der Seltenheit solcher rein sasanidischer Stätten wenn auch vielleicht nicht sehr viel versprechend, so doch sehr beachtenswert.

Das Kapitell hat die Kämpferform der drei Paare von Khosrō-Kapitellen ohne Unterschied. So wird man nicht fehl gehn, wenn man auch dies neue Stück in die gleiche Zeit, um 600 Chr. ansetzt. Der Beweis daß es nicht älter ist, liegt im Wesen seiner Verzierung, die durchaus den Bedingungen der letzten Sasaniden-Zeit gehorcht.

Die Deckplatte ist mit einer Wellenranke verziert, deren Schößlinge jeweils in ein dreilappiges Blatt in Seitensicht auslaufen, wie bei einem Kapitell von Isfahān. Der untere Wulst hat eine Folge von je vier zu einer sternförmigen Blüte zusammengesetzten dreispitzigen Blättchen. Der Körper des Kapitells, hier wie es ihm natürlich ist, ohne Unterscheidung von Haupt- und Nebenseiten behandelt, ist von einem Netz von Spitzovalen überzogen. Im Gegensatz zum Rautenmuster des Kapitells mit der Rosettenreihe wächst hier mit dem Wachstum der Trapezfläche auch die Maschenweite, da die Zahl der Spitzovale in allen Reihen die gleiche bleibt. Das Muster ist ein bekanntes unendliches Rapportmuster der Weberei. Wo die Maschen sich berühren, sind sie durch Ringe mit niederfallendem Dreiblattkelch gehalten, wie wir es von den Gliedern der Baummuster gewohnt sind. Unten im Spitzoval zweigen jeweils von beiden Seiten Stiele ab und tragen gemeinsam eine Blüte, die die Masche füllt. Das Sich-Vereinigen zweier Stiele für je eine Blüte ist gegennatürlich, aber angebracht in der strenge Symmetrie bevorzugenden Weberei.

Die einzelnen Blütenformen, von denen die Abb. 30 und 31 wohl alle Gattungen, wenn auch nicht alle kleinsten Abweichungen und nicht ganz treffend das zahlenmäßige Verhältnis ihrer Vorkommen geben, die einzelnen Blütenformen gliedern sich in fünf Gattungen.

Die erste Gattung vertreten die Nummern 16 und 17 der Abb. 30, die sich mehrmals ohne Abweichungen wiederholen. Sie sind nichts als eine Lotosblüte in reiner Seitenansicht, genau in dem Sinne wie Alois Riegl diese Handwerksworte der Ornamentlehre umschrieben hat. /184/

Über dem Heftel, das die beiden Stiele vereint, tritt der Kelch in Herzform hervor, in Herzform weil die Einziehung in der Mitte die Symmetrie-Axe noch betont. Dann liegen im obern Plan die drei äußern Blätter mit einer Schuppung, die vortäuscht sie seien als besondere Lotosknospen gedacht, und in den Zwickeln erscheinen die Spitzen der Füllblätter. Merkwürdig ist vor allem der altägyptische Charakter dieser Blüte: Der einzige unwesentliche Unterschied ist die Innenzeichnung, die Schuppung der Hauptblätter, die eben aus dem Bedürfnis der Seidenweberei hervorgegangen ist.

Eine zweite Gruppe sind die Nummern 12 bis 15 der Abb. 30. Auch sie kommen sich deckend häufiger als abgebildet vor. In der Sprache der Ornamentik heißen sie Lotosblüten in halber Vollansicht und sind daher Palmetten. Der Palmettenfächer ist ja deutlich der halbe, voll von oben gesehene Lotos, den wir vom Belehnungsbild Ardashīr's II. als Mithra's Sockel und von den Kapitellen Khosrō's her kennen. Hier ist ein Blütenblattkranz weniger gezeichnet und die Staubgefäße sind abgekürzt umrissen. Diesem Fächer gegenüber tritt der in Seitensicht gezeichnete Volutenkelch sehr zurück: er besteht nur aus dem kleinen Volutenpaar, das mit gebogtem Umriß aus dem Heftel hervorkommt. Wiederum sind zwei Dinge merkwürdig: Diese Palmette steht ganz auf der Stufe der assyrischen Palmette, besonders bezüglich des Massenverhältnisses von Fächer und Kelch; der Unterschied ist nur der unwesentliche, daß der halbe Lotos im assyrischen der schmalblättrige assyrische, hier der indische Lotos ist. Wiederum sind alle Umrisse doppelt

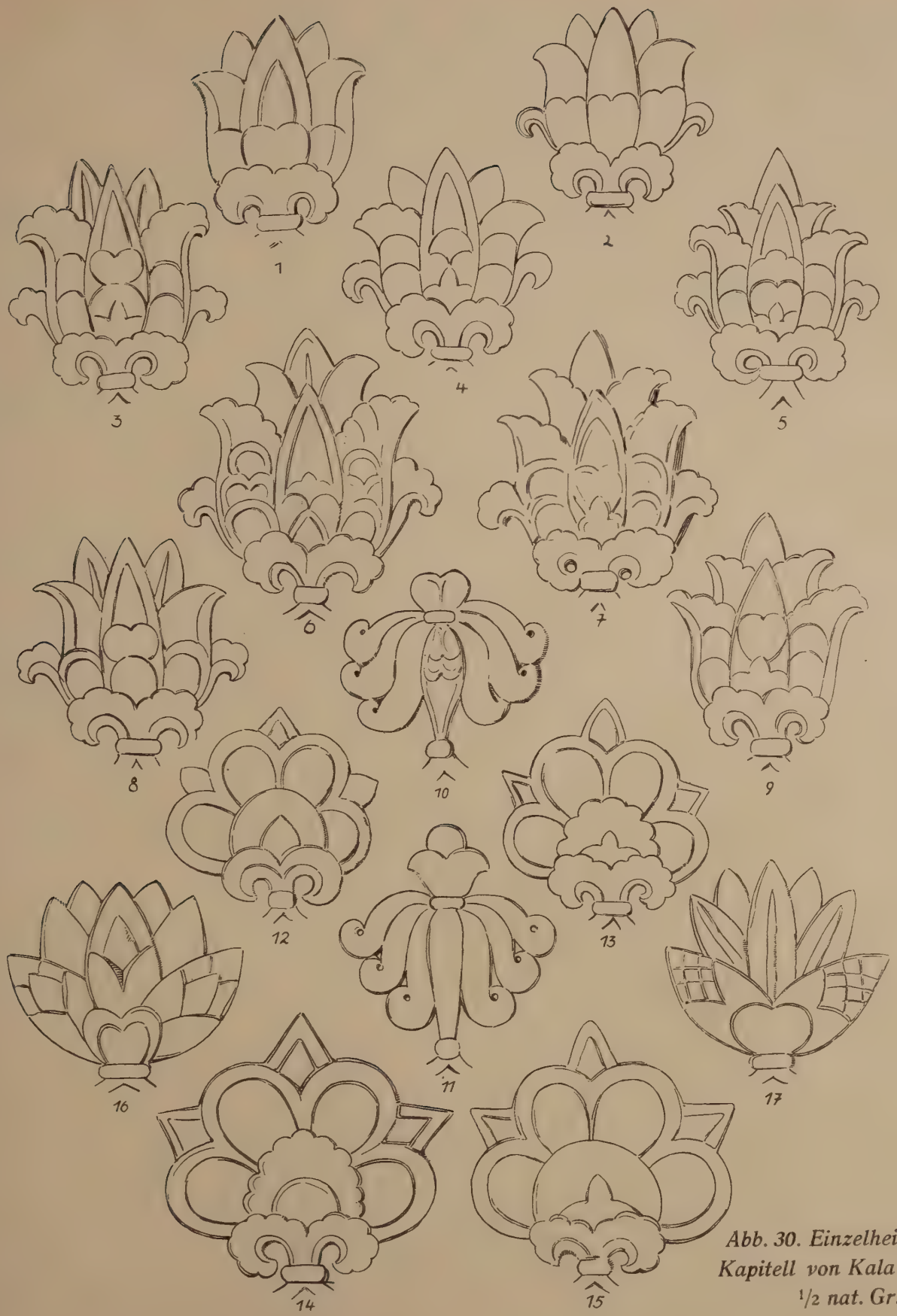


Abb. 30. Einzelheiten vom Kapitell von Kala i Kuhna ½ nat. Gr.

gezogen, und noch Rund- oder Dreiblättchen auf die Staubgefäße gelegt: weberische Farbenbehandlung.

Die ganze Abb. 31 vertritt die dritte Gruppe: Abgesehn von nebensächlichen Abwandlungen besteht jede Blüte aus der bald dreibogigen, bald herzförmigen Blatthülse, in reiner Seitensicht, und den zugehörigen, nach außen überfallenden Hülsblättchen in halber Seitensicht. Ferner aus dem Volutenpaar, das meist nach außen, bei 10 und 12 – 15 sich nach innen aufrollt, und das mit Halbpalmetten oder Halb-Akanthen bei 1, 2, 4, und 9 aber mit runden oder herzförmigen Schuppen belegt ist. Drittens aus dem Blattfächer der aus drei, bei 10, 12, 15 aus fünf Blättern besteht. Auch bei dieser Blüte mischen sich die Ansichten. Hülsen und Volutenpaare sind in strenger Seitenansicht gedacht, der Blattfächer dagegen als Einsicht in die Blüte, also als Vollansicht. Im Gegensatz zur Gruppe 2 überwiegen hier die in Seitensicht gedachten Teile die Vollsichten. Wegen der Mischung der Sichten ist auch diese Blüte eine Palmette, aber nicht die assyrische, sondern genau die altägyptische, wie Riegl sie bestimmt hat. Neben dieser Übereinstimmung mit archaisch ägyptischen Formen ist wieder die weberische Innenzeichnung hervorzuheben, hier reicher als bei den bisher besprochenen Gruppen. Das Belegen mit Halbpalmetten oder Halbakanthen ist weiter nichts, als das Übereinanderlegen von Schuppen, Herzen, Ovalen, ein Mittel weberischer Farbenverteilung. Es ist nicht zu übersehen, daß der Bau dieser Palmetten der gleiche ist, wie der der großen Blütenkronen der Baumzierate von den Wandpfeilern, erst recht aber der Blütenkrone des Kapitells in der Grotte.

Die vierte Gruppe, vertreten durch Abb. 30 Nr. 1 bis 9, ähnelt der vorigen, ist aber als Blüte in reiner Seitensicht zu verstehen. Die reich gefüllte Blüte besteht aus dem kleinen Volutenkelch, der der dritten Gruppe bis auf Nr. 9 bezeichnender Weise fehlte, darüber einem hervorragenden Blatt von breit lanzettlicher, wenn man will von Knospenform, an das sich zwei ihm entsprechende, sich über ihre Blattrippe überbiegende Blätter in Halbansicht anschließen. Oben in den Zwickeln erscheinen die Spitzen der dahinter gedachten Blätter des gleichen oder eines inneren Kranzes füllender Blätter. Außerdem hat diese Blüte meist seitliche Hülsblätter mit umschlagender Spitze, wie die dritte Gattung. So sieht es aus, als habe diese Blüte, die schließlich in reiner Seitensicht erscheint, eine Entwicklung durchlaufen, in der sie einmal in perspektivischer Auffassung gegeben wurde. Sie ist ein Lotos ihrer Seitensicht wegen, aber nicht wie die erste Gruppe der altägyptische, sondern ein assyrischer, der besonders an assyrischen Knauffliesen mit Schmelzmalerei häufig vorkommt. Von dieser alten assyrischen Form unterscheidet sich die sasanidische wieder nur in ihrer weberischen Durchbildung. Der Bau dieser Lotosblüten ist der gleiche, wie der der Blütenkronen des Kapitells mit der Bogenreihe.

Es bleibt die Gattung fünf, Abb. 30 Nr. 10 und 11. Aus dem Heftel steigt ein fruchtbodenförmiger Kelch auf, mit einem Heftel oben und darüber dem Rest einer kleinen Blüte. Von dem Heftel aus hängen je drei sich unten aufrollende Blätter herab. Diese Blüte, wieder in reiner Seitensicht, aber wie aus perspektivischer Ansicht ins Flache umgesetzt, ist wohl keine altmorgenländische Form, sondern von griechischen Umgestaltungen der Palmette abhängig. Sie erinnert an solche Bildungen, wie sie an den Friesen des Diocletianspalastes in Spalato, Riegl Abb. 131 bis 134 auftreten.

Es kann nicht anders sein, als daß diese Zierrate sich auch auf den sonstigen Arbeiten dieser

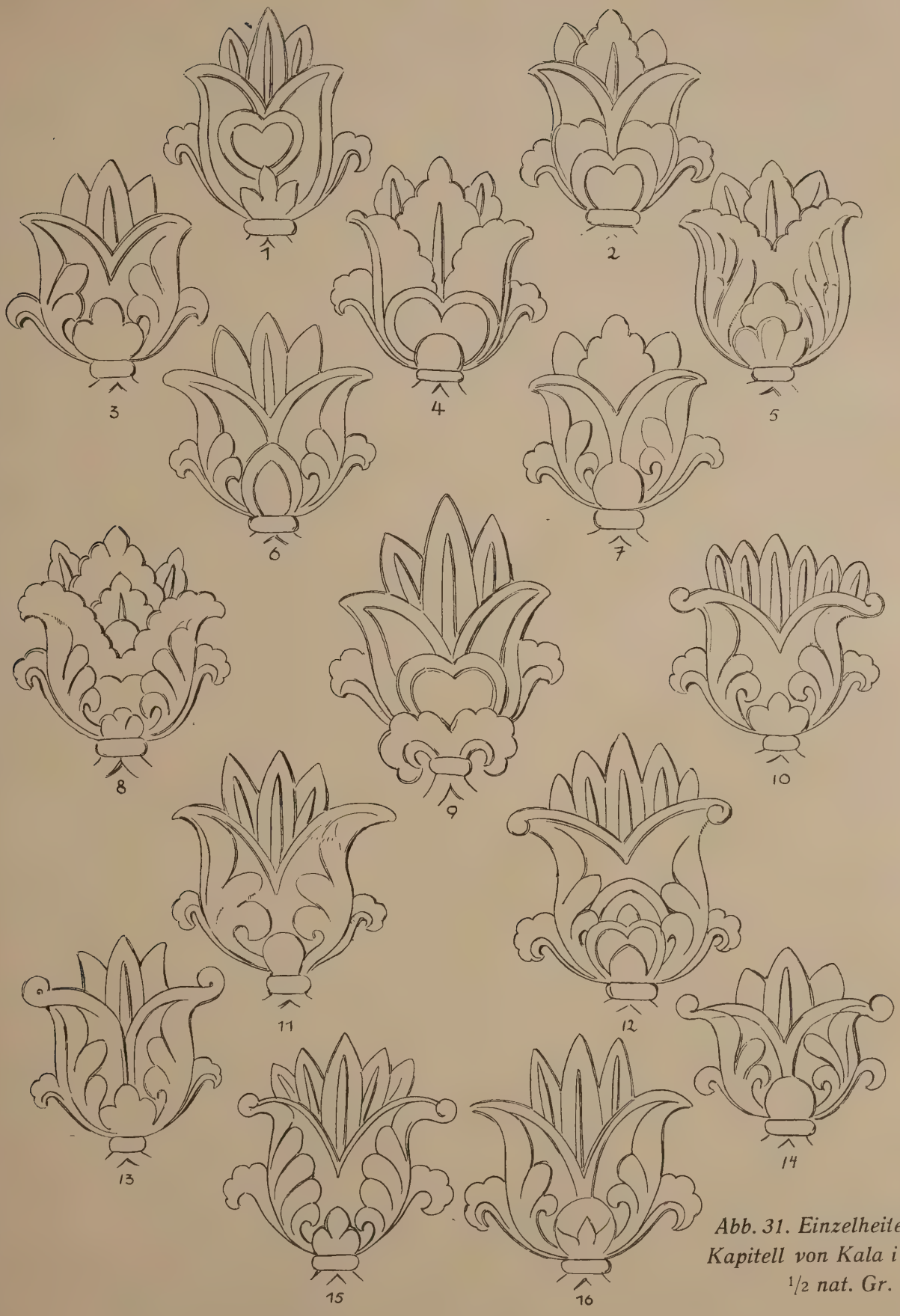


Abb. 31. Einzelheiten vom Kapitell von Kala i Kuhna 1/2 nat. Gr.

Zeit finden. In Betracht kommen Stoffe und Silberarbeiten. Von den Stoffen sind einige auf den Tafeln LXI bis LXV dargestellt und werden noch besprochen. Von den Silberarbeiten kommen gerade die im engsten Sinne sasanidischen Werke in Betracht, in Smirnoff's Atlas die Silberflaschen LIV 88, LV 89, die Hahnenschüssel LVI 90, die Schüssel mit der Tierüberfallung CXIV 289, und die Tigerschüssel CXXVI 311. Dazu die nachsasanidische Silberkanne XLIX 83 mit den schönen Hippokampen. In diesen Werken der Silberschmiede finden sich alle Gattungen unserer Blüten, aber bezeichnenderweise folgt die Silberschmiede nicht der weberischen Innenzeichnung, die sich in den Kapitellzieraten geltend macht. Die weberischen Formen sind eben für die Metallarbeit ungeeignet.

Der Vergleich macht klar, daß die Gattungen der Blütenbildungen, also das Wesentliche in allen Künsten völlig gleich ist, daß aber die Durchbildung entweder in weberischer, oder aber in malerischer Weise erfolgt. Die Silberarbeiten und die Wandpfeiler folgen malerischen, die Kapitelle Khosrō's und der Grotte schon mehr, das von Kala i kuhna ganz und gar der weberischen Weise. Das Kapitell von Kala i kuhna stellt unmittelbar einen Stoff dar. /185/ Ein Webemuster ist einfach, wie dort ein Gemälde, auf die bauhafte Unterlage übertragen.

Für die Kennzeichnung des Wesens dieser ganzen sasanidischen Zierkunst ist der Einfluß weberischer Art und Weisen wohl von Bedeutung. Wichtiger aber ist die andre Feststellung, nämlich, daß in ihr überall ganz altertümliche Formen wieder auftauchen. Wir hatten das bereits im Wiederauftreten der Schemata des Baums, der Bogenreihung beobachtet, die im Alten Morgenland vorherrschen, aber von der griechischen Kunst und daher dem ersten Hellenismus fast ausgeschaltet waren. Zu diesen urtümlichen Schemata treten nun die ebenso archaischen Einzelheiten der ägyptischen und der assyrischen Palmette, des ägyptischen und des assyrischen Lotos, und man kann noch mehr der Art finden. Von einem unvermittelten und freiwilligen Wiederaufsuchen der alten Formen ist da natürlich nicht die Rede. Es ist ja auch ganz unmöglich, daß da in Iran gerade ägyptische und assyrische Formen unverändert wieder auftauchten. Es kann sich nur um eine Bewegung handeln, die grundsätzlich wirkend dieselben Erscheinungen neu erzeugt, die die alte Kunst des Morgenlandes auch erzeugt hatte. Diese Bewegung ist, daß die sasanidische Kunst unter Ausscheidung der Grundsätze und Grundanschauung der hellenistischen Kunst allmählig wieder zum alten Morgenland zurückkehrt. Die Beobachtung hatte gezeigt, daß einige der Blütenbildungen erkennen lassen, daß ihre Voll- oder Seitensicht eine einstige perspektivische Auffassung noch durchscheinen läßt. Darin offenbart sich der ganze Vorgang: die griechische Kunst hatte, mit der ganzen griechischen Raumauffassung, auch in die pflanzlichen Zierate den Geist griechischer Bildnerei, die Raumtiefe, die dritte Dimension, die Perspektive eingehaucht. Dieser griechische Odem wird schwächer und verhaucht allmählich, und die späte sasanidische Kunst kommt wieder ganz und gar auf die altmorgenländische Auffassung zurück. Malerisch wie diese Kunst ist, kennt sie nur zwei Dimensionen. Sie kann daher keine Raumtiefe, keine perspektivische Auffassung auch bei den kleinsten Dingen mehr dulden. Sie kehrt zurück zur einfachen Mischung der verschiedenen Sichten. Genau wie sie den Menschen in altägyptischer Körperauffassung gibt: die Beine in Seiten-, den Oberkörper in Vorder- und den Kopf wieder in Seitenansicht, genau so setzt sie anstelle griechisch-perspektivischer Blüten

den Lotos in strenger Seitenansicht oder die Palmette mit dem Kelch in Seiten-, den Fächer in Vollansicht.

Darin offenbart sich sasanidischer Stil, in des Wortes Stil tiefster Bedeutung: In diesen kleinsten Kleinigkeiten künstlerischen Schaffens spiegelt sich deutlich ein weltgeschichtlicher Vorgang, nämlich des Verdrängens und der Ausscheidung europäischer Einimpfungen aus dem Körper Asiens. Und daher sind diese Kleinigkeiten Spiegel und Sinnbild der gesamten geistigen und kulturellen Entwicklung der iranischen Welt in sasanidischer Zeit. Daher sind sie auch Beweis, daß alles nicht Anfang neuer, sondern Ende alter Dinge ist: im Greisenalter kehrt die morgenländische Kunst zu den Schöpfungen ihrer Jugend zurück. –

DER ṬĀQ I BUSTĀN UND DIE SASANIDISCHE SEIDENWEBEREI

Schon bei Betrachtung der Bildwerke der Grotte ist mehrfach auf die überreiche und unglaublich genaue Darstellung der Stoffmuster der Gewänder und des Juwelenreichtums hingewiesen und bemerkt worden, daß dies Stilmerkmale der letzten Stufe sasanidischer Kunst seien. Stand ihre zweite Stufe schon völlig unter dem Einfluß der Malerei, so herrschen in der letzten Zeitspanne, die wie wir nunmehr begreifen, nicht nur geschichtlich, sondern entwicklungsmäßig eine letzte ist, diese Malerei, und mit ihr die Weberei, die schließlich auch über die Malerei triumphiert.

Die Tatsache der Darstellung von Gewandmustern und einige dieser Muster waren seit Flandin's Aufnahme bekannt, hatten aber in der damaligen Kunstwissenschaft keinen rechten Widerhall und keine Beachtung gefunden. Das Verdienst, eine große Zahl von ihnen aufgenommen und damit ihrer Würdigung den Weg gebahnt zu haben, ist Friedrich Sarre's. Die von ihm mit Bruno Schulz' Hilfe gemachten Abklatsche ließ Julius Lessing für seinen großen Atlas der Gewebesammlung des Kunstgewerbe-Museums in der Kunstschule des Museums überzeichnen, indem er so die getreuesten und künstlerischsten Wiedergaben dieser Stoffe schuf, und indem Otto von Falke sie in seiner Kunstgeschichte der Seidenweberei behandelte, war damit der Grund für unsre Kenntnis dieses Zweiges der sasanidischen Kunst gelegt. /186/.

Im folgenden lege ich weitere Abbildungen der Stoffe vom Ṭāq i bustān vor, ebenfalls in Gestalt von überzeichneten Abklatschen. Diese Stoffdarstellungen werden dabei mit einigen erhaltenen Stoffen und einigen in mittelasiatischer Malerei abgebildeten, sasanidischen Stoffen verglichen. Eine Geschichte der sasanidischen Webekunst soll hier nicht geschrieben werden; es soll nur gezeigt werden, wieviel die Bilder des Ṭāq i bustān uns darbieten, und es soll den weitverzweigten Beziehungen dieser Kostbarkeiten, die wie im Abendlande am Hofe Karls d. Gr., so im Lande der aufgehenden Sonne, in den Schatzhäusern des Vaghfūr und des Mikado die höchste Bewunderung erregten, nachgespürt werden. Wie alle hier besprochenen Dinge sollen auch diese vergänglichsten der Kunstwerke, die aus den Abbildungen im Ṭāq i bustān wieder erstehen, hier am Tor von Asien in unvergänglichen Fels gehauen, uns ein Sinnbild und Gleichnis sein.

Die Kunst der Weberei hat viele unterscheidende Merkmale andren Künsten gegenüber. /187/.

Ihre handwerklichen Verrichtungen weisen sie an, die Stoffe auf Vorrat, für den Handel herzustellen. Zwischen Verfertiger und Verbraucher tritt der Kaufmann. Da Besteller und Erzeuger nicht mehr sich unmittelbar berühren, verliert das Erzeugnis an künstlerischem Sondergepräge. Rein schmuckhafte Richtlinien bestimmen es, die der allgemeine Geschmack der Käufer vorschreibt. Die sasanidische Weberei umfaßte sicher Stoffe in Leinen, Baumwolle und Wolle, in der Hauptsache einfachster Art, die – auch wenn erhalten – kaum Gegenstand kunstgeschichtlicher Betrachtung sein würden. Höhere künstlerische Ausbildung erfuhr der wertvollste der Rohstoffe, die Seide, und der sich in ihr entwickelnde Stil bemächtigte sich dann auch der weniger kostbaren Stoffe. Da alle Weberei Handelsware ist und da der Rohstoff der Seide bis in die letzte sasanidische Zeit hinein aus China eingeführt werden mußte, so steht die ganze sasanidische Weberei auf dem großen geschichtlichen Hintergrund des chinesischen Seidenhandels und des Kampfes zwischen Rom und Iran um die Beherrschung dieses Handels, um den Erwerb dieser unerschöpflichen Quelle des Reichtums. Und so weiten sich die Horizonte, die sich hinter diesen Seidenbildern auftun, vom Hoang-Ho zum Tiber.

Der Seidenhandel begann nach chinesischen Nachrichten nicht eher als im II. Jhdt. v. Chr. und unterlag ohne Ausnahme der Vermittlung der Baktrier und Parther, dann der sasanidischen Perser, gleichgültig, ob die Seide auf den Karawanenstraßen über das Tarimbecken, Turkistān und Ostiran oder auf dem Seewege über Indien und den persischen Golf herangeschafft wurde. Handelsware war im allgemeinen die Rohseide, obwohl fertige Erzeugnisse wohl immer mitgeführt wurden. Erst in den sidonischen Städten Tyros, Berytos, später ebenso in Ägypten, den Ländern uralter industrieller Bevölkerung, waren die großen Webereien, die den Bedarf des Römerreichs an wertvollen Stoffen befriedigten. Aber nur den Überschuß über ihren eignen großen Bedarf an Rohseide ließen die Perser durchgehen, und behielten daher immer die Möglichkeit in der Hand, ihre eignen Erzeugnisse zu selbstbestimmten Preisen nach dem Westen auszuführen. Die Versuche der Oströmer, sich aus dieser wirtschaftlich so ungünstigen Lage zu befreien, sind spät und erfolglos. Justinian (527 – 565) versuchte den Seehandel von Indien durch aethiopische Vermittlung über Ägypten zu leiten. Dadurch wurde Arabien und die Straße des „Tors der Tränen“ ein Land hohen politischen Belangs; Khosrō II. verleibte das ganze Gebiet als Satrapie dem Sasanidenreich ein. /188/ Justin II. wollte 568 – 69 eine Handelsstraße durch das nördliche Türkenreich und Ciskaukasien unter Umgehung Irans eröffnen. Aber schon vorher, im Jahre 552, war es mit Hilfe christlicher Mönche aus Mittelasien gelungen, die Zucht des Maulbeerbaumes und damit die Erzeugung dieses Rohstoffes selbst nach dem Westen zu verpflanzen. Dieser Erfolg breitete sich aus und machte endlich um die Zeit, da die antike Welt unter dem Ansturm des Islam zusammenbrach, die Seidenweberei vom chinesischen Handel unabhängig.

Soweit wir des Seidenhandels und der Seidenweberei Geschichte kennen, besaßen die Perser in der Weberei keinen Vorsprung und keine Überlegenheit über den Westen. Die geschichtliche Nachricht, Shāpūr II. habe (vor 360), nach seinem Vordringen nach Syrien griechisch-römische, d. h. ihrer Landsmannschaft nach aramaeische Seidenweber nach Susa und Shushtar verpflanzt, und zwar ganze Bevölkerungen syrischer Ortschaften, ist völlig glaubwürdig. /189/ Die morgenländischen Quellen führen auf diesen Vorgang den Beginn der persischen Seidenweberei zurück. Geschichtlich ist zweifellos, daß damit eine Überlegenheit des Westens aner-

kannt wird, und ebenso zweifellos war der Zweck der Maßnahme, wenn schon nicht die Einführung der Seidenweberei überhaupt, so doch sicher eine handwerkliche Veredelung der persischen Weberei.

Das ist die älteste Nachricht über iranische Weberei. Erhaltene Stoffe gibt es erst aus dem Ende des VIten oder Anfang des VIIten Jhdts. Wenigstens gibt es zunächst keine Beweise, irgend welche Stoffe als älter zu bezeichnen. Die günstige Handelslage bedeutet also weder Vorsprung noch Überlegenheit auf künstlerischem Gebiet, die immer nur vom allgemeinen Stand künstlerischer Kultur der Völker abhängen. Umgekehrt aber erklärt sie, daß auch bei Unterlegenheit des Erzeugnisses dies immer wieder ausgeführt werden und so einen fühlbaren Einfluß auf die an sich höhere westliche Erzeugung ausüben konnte. Während der Sasanidenzeit, und zwar deren letzter Zeitspanne, des Vten bis VIIten Jhdts. äußert sich der sasanidische Einfluß auf die oströmische Seidenweberei in der Übernahme einer Anzahl von Mustergattungen und mancher zieratlicher Einzelheiten. Unser Urteil ist sicher, so weit wir zeitlich bestimmbare sasanidische Stoffe und Stoffabbildungen besitzen. Die Vorstellung der ganzen Entwicklung würde sich also sehr bereichern und vielleicht wesentlich ändern, wenn wir einmal solche sasanidische Stoffe aus dem IVten Jhdt. kennten. Eine außerordentlich schöne und auch wohl bekannte Klasse von Wollwirkereien und von Seidenwebereien aus Antinoë in Ägypten stellt da ein großes Problem auf; es finden sich in ihr, sicher früher als irgend ein iranischer Stoff den wir kennen, Gedanken und Formen, die der sasanidischen Kunst angehören. Es ist heute nicht möglich, festzustellen, bis zu welchem Grade diese Weberei von Antinoë von Osten beeinflußt ist. Sind hier nur schwache Anregungen westlich verfeinert und gesteigert, oder gab es eine gleichzeitige sasanidische Seidenweberei, die auf viel höherer Stufe stand, als alle uns erhaltenen und sonst bekannten späteren sasanidischen Stoffe, und die auf die Weberei von Antinoë wirklich vorbildlich einwirken konnte? /190/

Als die Länder der großen Seidenweberei, Syrien und Ägypten ebenso wie Khūzistān dem Islam anheimfielen, drang mit dem Fall aller Verkehrs- und Zollschranken und der Umwälzung aller wirtschaftlichen Verhältnisse der sasanidische Stil der Weberei auf ganzer Linie siegreich vor, so daß er fernerhin auch die Erzeugung von Byzanz selbst und übers Mittelmeer hin die des ganzen späteren Abendlandes tiefdringend beeinflussen konnte. Die Bilderfeindlichkeit des Islam begünstigte das Zusammenzielen allen künstlerischen Wollens und Schaffens auf das Gebiet der reinen Zierkunst. Für diese erforderte Auslese bot die sasanidische Kunst geeignetere Stoffe dar, als die oströmische mit ihrem stärkeren Vorwiegen bildnerischer und figürlicher Überlieferungen. Es ist also nicht die innere Überlegenheit, die die sasanidische Kunst auf manchen Gebieten im Islam über die westlichen Kunstzweige triumphieren läßt, sondern ihre nähere Wesensverwandtschaft. Ein gleichläufiger Vorgang auf anderm Gebiet ist der siegreiche Wettbewerb des Islam dem Christentum gegenüber im heutigen Afrika.

Noch merkwürdiger als die Ausdehnung nach Westen ist, daß dem ostwestlichen Kunststrom auch eine starke Rückflut nach Indien und China entgegenlief, wo vielleicht schon seit Beginn dieses Handels, sicher aber in der dritten Spanne des Sasanidenreichs die iranischen Stoffe nachgeahmt wurden. Dank dieser weiten Beziehungen, ist die Vorstellung, die wir uns von der sasanidischen Seidenweberei machen können, eine viel umfangreichere, als es die sehr seltenen

erhaltenen Stoffe erlauben würden. Diese erhaltenen Stoffe, wohl alle erhalten als Hüllen köstlicher und heiliger Reliquien, werden ergänzt durch die Stoffe, die auf den Gewändern der Bilder des Ṭāq i bustān dargestellt sind. Die Treue ihrer Darstellung ist so groß, daß wir darin eine örtlich und zeitlich genau umschriebene und sichere Grundlage besitzen, um nicht nur alle echt sasanidischen Werke der gleichen Zeit und ihre Abbildungen, sondern auch das Sasanidische in Werken andrer Länder und Zeiten zu bestimmen.
Im folgenden ordne ich die Stoffe nach der Art ihrer Musterung in Streumuster, Rautenmuster, Dinar-Muster und Corona-Muster.

I. STREUMUSTER. A. Zieratliche Einheiten geometrischer oder pflanzlicher Art, einfach oder zweifach wechselnd gereiht.
1. Eine Gruppe von drei Kugeln oder Perlen. – Gewand Ohormizd's im Bogenfelde des Ṭāq i bustān, Tfl. XLIV und XLIX. – Gewand der Göttin auf dem Kapitell mit der Rosettenreihe, Tfl. LVIII. – Gewand Khosrō's II. auf der Pariser Silberschüssel, Tfl. LIII.
Unfraglich ist das Muster an sich ein Webereimuster, wenn es auch hier mit aufgenähten Perlen vorgestellt zu sein scheint. Will man es nicht einfach als geometrisches Muster nehmen, so liegt es nahe, an das indische Symbol des Tchintāmaṇi zu denken, wie es z. B. bei Turfan, Grünwedel, *Altb. Kultst.* Abb. 478 vorkommt. Als Gewandmuster erscheint es in den mittelasiatischen Malereien z. B. an der Figur 1 c Abb. 48, aus der Höhle 19 von Ming Oi bei Qumtura, die auch in den flatternden Schärpen sasanidische Züge trägt.
2. Runder Edelstein oder Perle, in Scheibe gefaßt, mit hängendem Tropfen daran. Gewand Khosrō's II. im Bogenfelde, Tfl. XLIV und XLIX, und auf den beiden Kapitellen vom Ṭāq i bustān, Tfl. LV und LVIII; – ferner Stoff des Globus an Bahrām's V. Gōr Krone auf der Silberschüssel des Britischen Museum, Smirnoff pl. XXVI Nr. 54.
Auch hier scheint ein Webemuster in aufgenähten Edelsteinen ausgeführt. Und auch hier möchte man eine sinnbildliche oder magische Bedeutsamkeit suchen, um so mehr, als diese Perlen mit dem Tropfen auch mit den drei Kugeln, dem Tchintāmaṇi, wechselnd vorkommen, so auf der Satteldecke Bahrām's V. Gōr auf der Londoner Schüssel, und in bienenzellförmiger, statt der einfach schachbrettförmigen Anordnung auf der Satteldecke der Silberschüssel Smirnoff Tfl. CXIV Nr. 287 und auf Dādhburzmihr's Gewand, (722 – 34), Smirnoff Tfl. XXI Nr. 48.
3. Wolkenbänder oder Glückswolken. Hosenstoff der Mahauts der obersten Reihe treibender Elefanten, Schwarzwildjagd; Tfl. XLVI.
Unzweifelhaft liegt in diesem Muster das chinesische Sinnbild der Glückswolken vor. Dafür spricht laut die Zusammenstellung und der Wechsel dieser kurzen Wolkenbänder mit den drei Tchintāmaṇi-Kugeln z. B. auf dem Gewand Kawādh's als Kamelreiters auf der Silberschüssel Smirnoff Tfl. XXVIII Nr. 56, aus Kazan. Genau dies Muster, Wolkenbänder und Tchintāmaṇi, begegnet, sinnbildlich langlebig, nach Jahrhunderten auf frühen Knüpfteppichen wieder, vgl. Wilhelm von Bode, Vorderasiatische Knüpfteppiche, 2. Aufl. pg. 133.
4. Vierblättrige Rosetten, im *quincunx* angeordnet, *Abb. 32*, Gewand der Harfnerinnen im Boot mit dem Teppich, Schwarzwildjagd, Tfl. XLVI und XLIX. Das gleiche Muster auf der Satteldecke der Silberschüssel Smirnoff Tfl. XXXII Nr. 60.

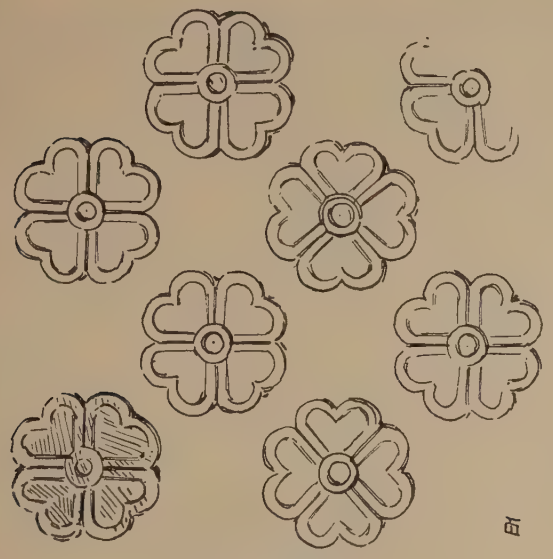


Abb. 32. Stoff Nr. 4

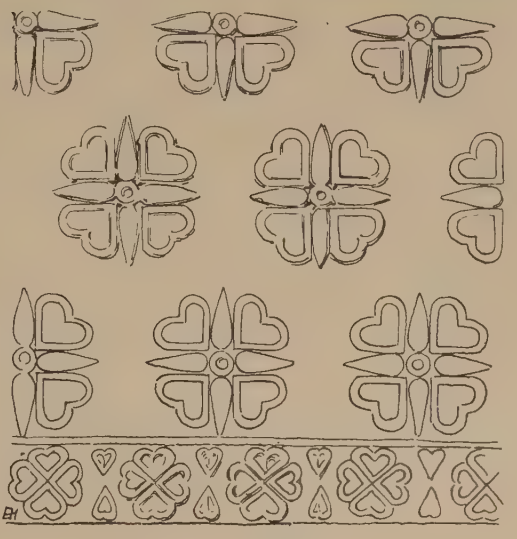


Abb. 33. Stoff Nr. 5

In der Sprache der Ornamentik ist diese Rosette eine Lotosblüte in Vollansicht von oben. Wir kennen sie als Einzelglied von den Palmetten des Kapitells von Kala i kuhna und von den Blütenkronen der Wandpfeiler. Mit ihrem doppelten Umriß sind sie das Ergebnis weberischer Anforderungen. – Die hingestreuten Rosetten sind als einfachste und verbreitetste Muster der sasanidischen Weberei anzusehen. Auf den in den Gemälden von Samarra vorkommenden Gewändern sind sie massenhaft vertreten: ebenso in den mittelasiatischen Malereien GRÜNWEDEL *Altb. Kultst.* Abb. 51, 53, 567, 664, 666.

5. Rosetten aus vier knospen- und vier herzförmigen Blättchen, in gleicher Anordnung, *Abb. 33.* Rock des Königs unterm Sonnenschirm, Hochwildjagd, Tfl. LI, und auf der Rückkehr von der Jagd, Hochwildjagdbild, Tfl. LII.

Im Wesen dasselbe Muster. Zur Form der Rosette vgl. die Axenpunkte zwischen den *Coronae* des Vatikanischen Hahnenstoffes, Tfl. LXII o. r. und den Bezug des Köchers auf Bahrām's V. Silberschüssel im Britischen Museum, auch Blüten der Wellenranke um die Tigerinschüssel aus Klimowa in der Ermitage, SMIRNOFF Tfl. CXXVI Nr. 311 sind zu vergleichen.

6. Die gleichen Rosetten in Schachbrettanordnung, wechselnd mit indischem Lotos, Tfl. LXV m. Gewand der Harfnerinnen in beiden Königsbooten, vgl. Tfl. XLIX.

Das Muster ist durch die ungewöhnliche Dichte der Raumfüllung bezeichnet, die durch ein drittes Füllelement noch erhöht wird. Die Rosette unterscheidet sich von der in Nr. 4 nur durch die Verdoppelung der Herzblättchen. Der indische Lotos gleicht dem der Basis Mihr's auf Ardashīr's II. Bild, Abb. 15, hat aber drei statt zwei Blattkränzen und in der Mitte den Fruchtboden von *Nelumbium speciosum* statt der Staubfäden. Der indische Lotos erscheint auch als Blüte der Wellenranke auf der Hahnenschüssel der Ermitage, SMIRNOFF Tfl. LVI Nr. 90; dort hat der äußere Blattkranz 6, der innere 7 Blättchen, der Fruchtboden 8 Punkte; hier hat um der Symmetrie der Weberei willen jeder Blattkranz 8 Blätter, der Fruchtboden 7 Punkte. Das In-Gegensatz-Stellen einer rein zieratlichen mit einer naturähnlicheren Form ist im Morgenlande oft, schon in assyrischer und erst recht in islamischer Zierkunst zu beobachten.

Abb. 34. Stoff Nr. 9, 3/5 nat. Gr.

I. STREUMUSTER. B. Pflanzliche oder figürliche Einheiten, einfach oder wechselnd.

7. Enten und Hühner (?), in wechselnder Reihung nach rechts schreitend, Tfl. LXIII, vom Rock der Mahauts der zweiten Reihe treibender Elefanten. –

Die Vogelgattung ist bei der Kleinheit und Stilisierung der Bildchen nicht ganz deutlich. Schwanz- und Schwungfedern sind als gleichläufige Streifen, die kurze Befiederung der Flügelgelenke als Doppelscheiben gegeben. Das ist wieder im selben Sinne weberisch, wie die doppelt umrissenen Herzblätter und die Schuppung. Verdeutlicht wird die Vorstellung vom farbigen und stofflichen Aussehn dieser Vögel durch die Malereien aus Turfan, Tfl. LXIII, den Berliner Hahnenstoff Tfl. LXIII und den Hahnenstoff von Sancta Sanctorum Tfl. LXII.

8. Hähne in einfachen Reihen mit wechselndem Richtungssinn. Tfl. LXIII u. r. Hosen der Mahauts der dritten Reihe treibender Elefanten.

Die Hähne haben weder Kamm noch Bart, aber einen Hahnenschwanz. Ihre Gattung bleibt unbestimmt; vielleicht dachte man an Fasanen. Die Übereinstimmung dieser Darstellung mit dem erhaltenen Berliner Hahnenstoff ist ein erster Beweis, wie erstaunlich treu die Wiedergabe der Stoffe ist.

9. Reiher, gegenständig, im fortlaufenden Muster, also mit innerhalb der Reihen wechselndem Richtungsinn. *Abb. 34*, Gewand der pfeilreichenden Frauen in den Königsbooten, vgl. Tfl. XLIX. Auch wenn man die verschiedenen Vorkommen des Musters verbindet, kommt es nicht vollständig heraus, da es für die kleinen Frauengestalten zu groß ist und nur den Grundstoff mustert, auf den andre Teile aufgenäht sind. Die Nähte der aufgesetzten Stücke sind mit Perlen besetzt, Abb. 40. Auch der Rock der ersten Reihe Elefantentreiber, Tfl. XLVII, scheint das Reihermuster zu zeigen. Dies kommt uns ostasiatisch vor, und könnte es sehr wohl sein, beim Auftreten andrer ostasiatischer Motive wie Tchintāmaṇi und Glückswolken. Aber da Vögel aller Arten, darunter auch Reiher, zu den beliebtesten Gegenständen der Weberei, der sasanidischen Steinschneiderei und der Malerei von Samarra gehören, also sicher in der sasanidischen Malerei in Menge dargestellt wurden, so ist es nicht notwendig, diese Reiher als Beleg für Zusammenhänge ost- und westasiatischer Weberei anzuführen.

10. Geflügelte Steinböcke, in Reihen von wechselndem Richtungssinn, *Abb. 35*, – Gewand der Rudrerinnen der Königsboote.

Die Abbildung 35 gibt das Muster in der Größe der Ausführung, die eine genauere Durcharbeitung kaum erlaubte. Trotz der Kleinheit ist die Wesensart des Tieres in Bart und Hufen,

besonders aber im Umriß, der in vielen Künsten das Entscheidende und Bestaufgefaßte ist, sehr glücklich ausgedrückt.

11. Steinböcke in einfachen Reihen von entgegengesetztem Richtungsinn, Tfl. LXI m, Seidenstoff im Museum zu Lyon, vgl. O. v. Falke *l. c.* Abb. 50.

Abb. 35. Stoff Nr. 10 nat. Gr.

Dieser erhaltene Seidenstoff und das Relief helfen einander: das Relief indem es den Seidenstoff als sasanidische Arbeit der Zeit um 600 erweist, der Stoff, indem er Farbe, Durchzeichnung und Handwerk des Reliefs kennen lehrt. Die Treue ist überraschend. Die Steinböcke des Stoffes tragen Halsketten und flatternde Binden, Merkmale sasanidischer Tierbilder auch in östlicher, westlicher oder nachsasanidischer Nachahmung. Die Binden, die Götter und Könige in Verschwendung tragen, dienen zur Kennzeichnung der Tiere als Tiere der königlichen Jagd, der königlichen Paradeise. Eine chinesische Nachbildung v. J. 731 Chr. gibt es im Schatz von Shōsōin, v. Falke Abb. 113.

12. Hähne und Palmetten, neben und übereinander mit verschiedenem Richtungsinn der Reihe wechselnd, Tfl. LXIII, u. m. Seidenstoff des Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, vgl. O. von Falke, *l. c.* Abb. 103.

Festes, köperartiges Seidengewebe mit mattgelbem Muster auf weinrotem Grunde. Die Hähne, ohne Kamm und Bart, aber mit den schönen Federn des Hahnenschwanzes, entsprechen genau den in ihrer Gattung unbestimmten Hähnen von den Gewändern des Mahauts, Nr. 8. Die Palmetten sind selbständige zieratliche Einheiten aus drei Teilen. Sie haben den sasanidischen trapezförmigen Fuß aller baumlichen Gebilde, beiderseits einen kleinen Zweig mit geschwungenem Blatt oder Knospe, und über einem kleinen Volutenkelch die große Blüte in halber Vollansicht, mit vorwiegender Seitenansicht der Kelch- und Volutenteile, also in ägyptischer Art. Vgl. diese dreiteilige Einheit an den Bäumen der Wandpfeiler oben pg. 108s., und die gleichen Elemente des ganzen Musters, sowohl die Vögel wie die Palmetten, aber auf Scheiben, also als Dinar-Muster, auf dem Stoff Nr. 19.

II. RAUTENMUSTER. Daß Rautenmuster ein sehr verbreitetes Schema der sasanidischen Weberei waren, ist von vornherein wahrscheinlich, denn diese einfachsten Muster von unendlichem Rapport, unendlicher Fortsetzungsmöglichkeit, sind geborene Webemuster und werden daher stets von der Weberei bevorzugt. Auf der Silberschüssel aus Wereino der Sammlung Stroganoff in Petersburg, Smirnoff Tafel XXIX Nr. 57, auf der Shāpūr II. Eber jagend abgebildet ist, hat die Satteldecke ein Rautenmuster; und ebenso der Köchelüberzug auf der Silberschüssel Smirnoff Tafel CXIV Nr. 287. Die mittelasiatischen Malereien zeigen die Gewänder ihrer Figuren häufigst mit Rauten gemustert, so Grünwedel *l. c.* Abb. 61, 65, 89, 94, 244, 664, 666. So wird man mit Recht in den drei im Ṭāq i bustān erhaltenen Rautenmustern nur zufällig seltene Vertreter dieser verbreitetsten Klasse erblicken.

Abb. 36. Stoff Nr. 13 nat. Gr.

13. Rauten mit Rosetten, *Abb. 36.* Vom Besatz des Gewandes einer Harfnerin im Boot.

Die Rosette ist die gleiche, die

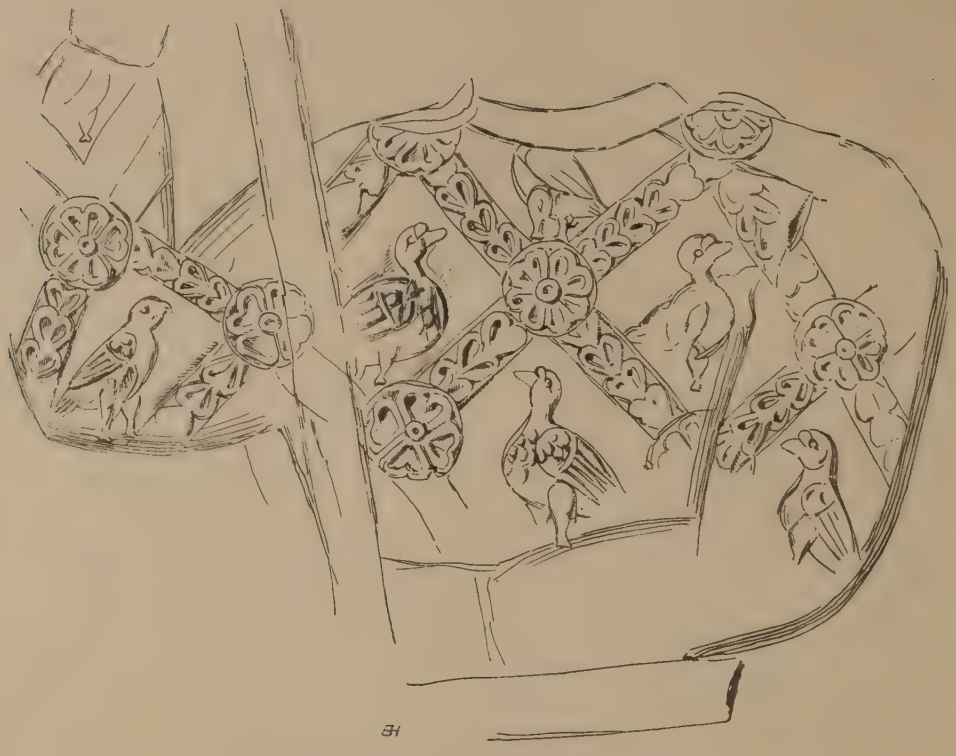


Abb. 37. Stoff Nr. 14, 4/5 nat. Gr.

das Muster Nr. 5 ausmacht, und wie die Zwickel füllende in Nr. 6. Die Dichte der Grundfüllung ist im Vergleich mit Stoffen mit Rautenmustern aus Antinoë bemerkenswert.

14. Rauten aus Blattgewinden mit Rosetten auf den Schnittpunkten und Enten von wechselndem Richtungsinn in den Feldern, *Abb. 37*. Obergewand der Rudrerinnen in den Königsbooten, vgl. Tafel XLIX.

Die Blattgewinde, die die Rauten machen, sind Abkömmlinge des hellenistischen Lorbeergewindes, und erinnern zugleich an solche reichere Bildungen, wie am Bogen des Ṭāq i bustān, Abb. 18. Am linken Ärmel sieht es so aus, als sei ein andrer Vogel, keine Ente gemeint. Die Durchzeichnung des Entengefieders: gleichläufige Streifen als Schwungfedern, eine geschuppte Scheibe als Befiederung des Flügelgelenks, entspricht der sonstigen Art der Durchzeichnung, die am besten durch das Beispiel der gemalten Enten von Ming Oi bei Qyzyl, Tafel LXIII o. erläutert wird.

15. Rauten aus Blattgewinden mit Rosetten auf den Schnittpunkten, Füllung von Enten nach rechts, in Reihen wechselnd mit achtgliederigen Rosetten, *Abb. 38*. Obergewand einer Rudrerin im Königsboot.

Die Rauten und Enten wie in Nr. 14. Die Rosetten sind etwas mehr durchgearbeitet, aber im Wesen genau den zwickelfüllenden Rosetten des Stoffes Nr. 6 gleich.

Nach diesen Beispielen und aus der Anschauung über die Rautenmuster überhaupt heraus, wird man eine Anzahl von zieratlichen Mustern als unmittelbare Abbildung sasanidischer Rautenstoffe in Anspruch nehmen. Da ist zunächst die schöne in Daghistān gefundene Silberflasche der Ermitage, Smirnoff Tafel CXV Nr. 288, überzogen mit den gleichen Rauten aus Lorbeergewinden,

und mit Vögeln in den Feldern; die Silberschmiede ist in dem Maße abhängig von der blühenden Weberei, daß sie deren Muster kopiert. Dahin gehören ferner die Muster auf den Nebenseiten des Kapitells mit der Rosettenreihe, Tafel LIX u., die um so mehr als unmittelbare Stoffmusterabbildung aufzufassen sind, als auf dem Hippokampenstoff des Britischen Museum Tafel LXII l. die Pfauenschweife eben dies Muster aufweisen. Als Stoffmuster hatten wir auch das Muster des Kapitells von Kala i kuhna, Tafel LX erkannt. Die Baukunst verhält sich etwa ebenso wie die Silberschmiede der Weberei gegenüber: sie liebt es ihre Muster zu kopieren. /191/

Abb. 38. Stoff Nr. 15, nat. Gr.

III. DINAR-MUSTER. Die einzelnen Zierstücke sind in runden Scheiben, einfach oder abwechselnd, in Reihen meist mit versetzten Axen über den Grund lose verteilt. Diese Scheiben, wie Münzen, werden von den Morgenländlern als Dinare bezeichnet; daher die Benennung dieses Musters. Auch diese Gattung findet sich auf den Gewändern der mittelasiatischen Gemälde, z. B. Grünwedel *l. c.* Abb. 52, 116. Das Dinar-Muster taucht auf unter den ältesten erhaltenen Teppichen des islamischen Mittelalters in Konia in einer unserm Beispiel 16 nächst verwandten Gestalt, vgl. Sarre, *Seldschukische Kleinkunst,* 1909, Tfl. XXIII.

16. Vier Dreiblätter, von herzförmiger Linie umschrieben, vereinigen sich mit den Spitzen nach innen zu einer Rosette, Tfl. LXV o. l. Vom Mantel der Anāhit im Bogenfelde des Ṭāq i bustān, vgl. Tfl. XLIV und XLIX.

Jedes einzelne Herz gleicht, im Relief noch mehr als in der linearen Zeichnung, den herzförmig umschriebenen Dreiblättern an der obern Platte des Grottenkapitells, Tfl. LIV. Diese Gestalt der Rosette ist sehr verbreitet, so auf Seiden aus Ägypten in Sens, auf den Konia-Teppichen und auf keramischen Stempeln aus Mesopotamien. /192/

17. Achtstrahlige Sterne auf Scheiben, Tfl. LXV o. r. Vom Mantel der Göttin auf dem Kapitell mit der Bogenreihe, Tfl. LVI.

Man kann diese Rosette als Lotosblüte in Vollansicht, oder aber als Stern fassen. Da im Hymnus auf Anāhit von dem mit hundert Sternen besäten Umhang der Göttin gesprochen wird, so könnte man in einem Sternenmuster, das hier schon zum zweiten Male auf dem Mantel einer Göttin vorkommt, wohl eine Anspielung oder Umdeutung des Sternenhimmels erblicken. Doch ist die Abbildung die unmittelbare wirklich gewebter Rosettenstoffe, wie aus der Abmalung eines solchen sasanidischen Stoffes aus Toyoq Mazar, Tfl. LXV u. zweifellos hervorgeht.

18. Hähne in Scheiben, Tfl. LXIII u. Von den Hosen der Mahauts der zweiten Reihe treibender Elefanten, Tfl. XLVIII. Der Raum auf dem Schenkel der kleinen Mahautgestalt ist viel zu klein, um mehr als einer Scheibe Platz zu geben; so kann man nicht aussagen, ob etwa der Richtungs-

sinn oder die ganze Scheibe mit einem andern Gegenstand wechselte. Die Vögel sind dargestellt wie immer.

Abb. 39. Stoff Nr. 20 nat. Gr.

19. Vögel und Lotos auf Scheiben, neben- und übereinander wechselnd, Tfl. LXIII u. Vom Gewand der Mahauts der dritten Reihe treibender Elefanten, Tfl. XLVIII. Abgesehen von der Fassung der beiden Elemente in Dinare, entspricht das Muster bis in alle Einzelheiten dem Berliner Seidenstoff Tfl. LXIII u. m. Das ist wiederum der Beweis der Treue, und für den Berliner Stoff Datierung und Ursprungszeugnis, für das Relief Vorstellung von Farbe und Handwerk. – Die Vögel sind wie sonst gezeichnet. An diesen in Dinare eingefaßten Beispielen springt mehr als sonst der enge Zusammenhang zwischen den Webereimustern und denen der Steinschneiderei, deren liebste Motive solche Tierchen sind, in die Augen. Wie Baukunst und Silberschmiede, so bereichert sich auch die Steinschneiderei der Spätzeit an den Mustern der Weberei. – Die Pflanze ist eine dreispältige Blüte in reiner Seitensicht, also diesmal als Lotosblüte ägyptischer Art zu bezeichnen. Sie sitzt an einem Stiel, von dem noch zwei winzige dreizipflige Blütchen abzweigen. Der Stiel hat den trapezförmigen Fuß. Das Ganze ist also als zieratliche Einheit empfunden und daher baumartig mit allen Teilen eines pflanzlichen Organismus versehen./193/

20. Eberköpfe auf Scheiben, nach links, *Abb. 39.* Am Rock der Rudrerinnen des Königsboots, vgl. Tfl. XLIX.

Der Keiler als Bild der Kraft und des Mutes, wie als Wild edlen Waidwerks ist in der sasanidischen Kunst ein beliebter Cegenstand. Außer auf den Jagdbildern des Ṭāq i bustān und auf so vielen Silberschüsseln kommt er auch auf verschiedenen Siegeln vor. Es wird auch überliefert, daß für gewisse Zwecke ein Eberkopf das königliche Siegel war. Einer von Khosrō's II. großen Feldherrn, Farrukhān, trug den Titel Shahrvarāz, d. i. Reichseber. Die Zoroastrier teilen also nicht etwa die semitisch-islamische Anschauung von der Unreinheit des Schweins.

Das Vorkommen dieses Eberkopf-Musters am Ṭāq i bustān, ist wieder von hohem geschichtlichem Bezug: in ein Fetzchen eines solchen Stoffes, in den Khosrō II. seine Rudrerinnen kleidete, hüllte einst ein frommer Mönch in einer rheinischen Kirche eine heilige Reliquie, als in die köstlichste Hülle, die er fand; dies Fetzchen wird heut im Kunstgewerbe-Museum in Berlin aufbewahrt. Und im fernen chinesischen Turkistān malte zu gleicher Zeit ein andrer, buddhistischer Mönch ein Stückchen kostbaren Besitzes seines Klosters in einer Höhle ab, eben den gleichen sasanidischen Seidenstoff, dessen Bild, nun abgelöst, im Völkerkunde-Museum zu Berlin verwahrt wird, Tfl. LXIV.

III. CORONA-MUSTER. Den Namen des Musters wähle ich nach den Kränzen von Herzblättern oder Lorbeergewinden oder meist einfachen oder doppelten Perlenreihen, die den Hauptgegenstand der Darstellung umschließen. So ist das Muster dem Dinar-Muster aufs engste verwandt, unterscheidet sich von ihm aber nicht bloß in der Corona-artigen Ausbildung des Rundes, sondern darin daß diese Coronae durch ein zweites Element, meist Zusammenstellungen von Palmetten und Rosetten, in den Nebenaxen ergänzt werden. Die Coronae werden seltener von einfachen Rosetten, Mondsicheln, häufiger von Tierköpfen, ganzen und doppelt gegenstän-

digen Tieren, in den reichsten Beispielen von Tierüberfallungen, Jagdbildern und ganzen Gemälde-Entwürfen gefüllt.

Auch in der gesamten abendländischen Weberei ist dieses Muster, das gelegentlich als „*rotae siricae*", d. i. assyrische Kreise, benannt wird, weit verbreitet. In den abendländischen Beispielen sind die Kreise noch oft nicht vereinzelt, sondern ein Kreisgeflecht von Bändern. Darin stimmt das Schema überein mit dem überhäufigen Vorkommen in der Mosaikkunst. Es stammt also von der griechischen Gestalt des Flechtbandes ab. In den sasanidischen Beispielen dagegen kommt die ursprüngliche Verflechtung nie mehr vor. Das Schema hat sich also von seiner Ursprungsgestalt weiter entfernt, als die abendländischen Formen. Daher kann man nicht die westlichen für abhängig von den östlichen betrachten, eher umgekehrt, trotz der Bezeichnung „*rotae siricae*". Die Vorstellung von der morgenländischen Herkunft des Musters hatte man nicht aus unwahrscheinlicher, geschichtlicher Kenntnis, sondern sie stammt einfach von der häufigen Verwendung auf sidonischen Stoffen, bei der üblichen Vermischung der Begriffe Phönizien, Syrien und Assyrien im späten Altertum.

Dieses bezeichnendste aller sasanidischen Muster hat in echten Stücken mit Vorliebe die Coronae in Gestalt einfacher oder doppelreihiger Perlendiademe, mit viereckigen Schließen auf den Axenpunkten. Das ist genau die Gestalt der Corona, wie sie die Genien des Ṭāq i bustān in den Händen tragen, und wie sie in dem Belehnungsbilde im Bogenfelde in Ohormizd's und Anāhit's Hand und sonst so oft bei Göttern und Königen erscheinen. Eine solche Corona halten auch oft die dargestellten Vögel im Schnabel, wie auf dem Entenstoff von Ming Oi bei Qyzyl, Tfl. LXIII o. So entsteht der Eindruck, als habe dieser noch so deutlichen Form ein eigentümlich sasanidischer, geheimer Sinn zu Grunde gelegen. Die Form ist ein Perlendiadem. Dies Perlendiadem tragen bereits die Arsakiden. Aber Form und Namen haben sie und ihre Nachfolger, die Sasaniden aus dem Griechischen entlehnt. Häufig sind die Schließen, die zwei sich berührende Coronae verbinden ihrerseits wieder als kleine Coronae ausgebildet, die dann im Mittelpunkt eine Mondsichel enthalten. Da diese Mondsichel, gelegentlich auch als Gegenstück die Sonnenscheibe von etwa 12 Sternen in Perlenform umgeben, dies alles auf einer runden Scheibe, oft in den Scheitelpunkten der Gewölbe der mittelasiatischen Höhlen erscheint, so möchte man dort und in den kleinen Coronae der sasanidischen Stoffe gern eine gegenständliche, auf den Himmel, Sonne, Mond und Sterne bezogene Bedeutung erblicken.

21. Rosetten in Coronae, dazwischen lanzettliche Blätter, Tfl. LXV u., nach dem von Grünwedel nach dem Urbild angefertigten Aquarell. Zieratliche Rahmenmalerei aus der Mucilinda-Höhle bei Toyoq Mazar, vgl. Grünwedel, *l. c.* p. 325, fig. 652.

Die Coronae haben 24 große und in den Zwickeln doppelt soviel kleine weiße Perlen auf schwarzem Grunde. Sie umschließen ein hellgrünes Feld, mit Lotosblüten in Vollansicht. Diese haben zwei Blattkränze von je 7 weißgeränderten, rehbraunen Blättern; und in der Mitte den Nelumbium-Fruchtboden mit 7 Punkten in etwas abweichend brauner Farbe. Der Grund des Stoffes ist rehbraun wie die Lotosblüten, und die lanzettlichen Blätter sind, in bezeichnend weberischem Farbenwechsel, wieder hellgrün. — Ein Blick auf das Muster Nr. 17 vom Mantel der Göttin auf dem Kapitell, Tfl. LXV o. r. zeigt, daß der fromme Maler von Toyoq Mazar einen solchen

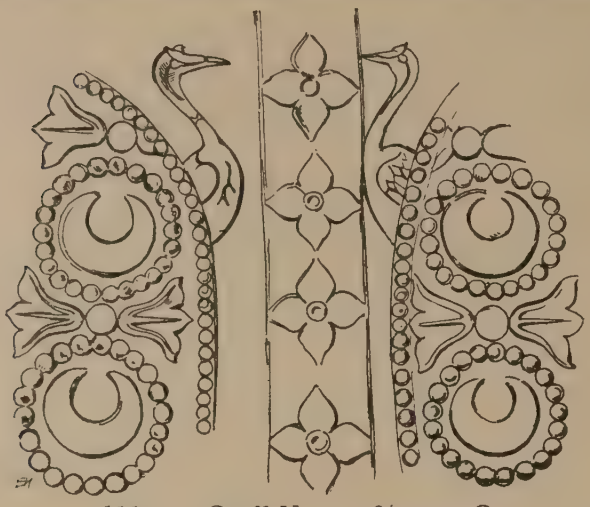


Abb. 40. Stoff Nr. 22, 2/3 nat. Gr.

sasanidischen Stoff getreu abgemalt hat. Die Zahl Sieben der Blätter, gegenüber der Acht des Umhangs der Göttin ist zu beachten: Zahlen sind nie sinnlos im Morgenland.

22. Mondsicheln im Perlenkreis, an den Berührungsstellen mit gegenständigen dreilappigen Blüten. *Abb. 40.* Aufgenähte, mit Perlen besäumte Stoffstücke auf den Röcken der pfeilreichenden Frauen im Königsboot, vgl. Tfl. XLIX und Flandin pl. 11.

Dem förmlichen Eindruck nach, abgesehen von der Gegenständlichkeit der Mondsichel, erinnert das Muster an Kantenmuster, Gesimszierate der klassischen Baukunst, von denen in Anm. 194 eine Anzahl auf morgenländischem Boden gefundener Beispiele zusammengestellt sind. Antike Gesimszierate, Kymatien, sind sicher der Ursprung dieses Musters, das daher auch neben andern Gesimszieraten reihenweis wiederholt in dem Gipsschmuck der Wandsockel von Samarra auftaucht. Die Mondsichel, die hier die kleine Perlen-Corona füllt, hat, erwägt man die Häufigkeit astraler Sinnbilder in diesen Stoffen, gewiß gegenständliche Bedeutung, wie im Bogenscheitel des Ṭāq i bustān und an den Königskronen.

23. Enten von wechselndem Richtungsinn in Coronae, Tfl. LXIII o. nach dem Urbild im Völkerkunde-Museum zu Berlin, Wandmalerei aus der „größten Höhle" von Ming Oi bei Qyzyl. vgl. Grünwedel *l. c.* pg. 78 s, fig. 172, Höhe 45 cm.

Sofern die Farben der Malerei nicht chemische Veränderungen erlitten haben, scheint das Bild wenig farbenreich gewesen zu sein. Nur schwarz, graublau, gelb und weiß scheinen in weberischer Weise miteinander zu wechseln. Die Coronae mit 24 großen weißen Perlen; auf den Berührungspunkten Schließen in Gestalt der erwähnten kleinen Coronae aus 11 bis 14 Perlen, Sternen, um eine gelbe Mondsichel auf blauem oder weißem Grunde herum. /195/. Die Enten stehn auf perlenbesetztem Sockel, statuenhaft, wie die drei Figuren im Bogenfeld der Grotte. Im Schnabel halten sie die Coronae, wie auch der Vogel der Hahnenschüssel Smirnoff Tfl. LVI Nr. 90 in der Ermitage, und sonst, anstatt des im übrigen Hellenismus üblichen Blütenzweiges. Bezeichnend ist der Wechsel der Innenzeichnung der Enten: der Leib bald rund geschuppt, bald gerautet, bald gestreift, die trennenden Linien dabei fein gebogt; Hals- und Schwanzfedern und die Schwungfedern der Flügel gegen die sonstige Befiederung abgesetzt durch widernatürliche Perlenbänder. Das ist Weberweise, wie wir sie an Tieren und Pflanzen, an den Blütenkronen der Wandpfeiler, an den Zieraten der verschiedenen Kapitelle nun schon so oft bemerkt haben. Kein anderes Kunstgewerbe als die Weberei wäre auf solche Weisen abwechselnder Stilisierungen verfallen. In den Zwickeln zwischen den Coronae je ein Stengel mit drei runden Blüten, auch das ein ganz echter Zug: ein Gegenstück zu den Lotosblüten mit Knospen und Wurzel der Stoffe Nr. 12 und 19 /196/.

24. Eberköpfe nach rechts in unverbundenen, perlbesetzten Coronae, Tfl. LXIV nach dem

an Ort und Stelle angefertigten Aquarell Grünwedel's. Wandmalerei aus der Höhle 38 (Klementz) von Toyoq Mazar, vgl. Grünwedel *l.c.* p. 331, fig. 663. Hochroter Grund, schwarze, mit weißen Perlen besetzte Coronae. Ihr Innenfeld von 29 cm dm. orangefarben. Der Eberkopf himmelblau mit weißen Hauern und Zähnen, weißen, braunrot gerandeten Flecken am Maulwinkel, Nasenbein, beiderseits der Ohren und an der Kehle. Die kleinen Ohren sind rosa, der Gaumen, Zunge, Rüssel und Halsborsten hochrot bemalt. Mit diesen großen Scheiben wechseln kleine Coronae von 4½ cm dm., die in der Mitte eine geschlossene Mondsichel mit rotem Grund, darum 6 oder 8 weiße Stern-Perlen tragen. Wie die Eberköpfe dem Gewandmuster der Rudrerinnen, Nr. 20 genau entsprechen, so auch diese Zwischenfüllungen den Schließen des Hippokampen-Stoffes im South-Kensington-Museum, Tfl. LXII o. l. Wieder ist das buddhistische Bild die treue Wiedergabe eines echten sasanidischen Seidenstoffes. Das Kunstgewerbe-Museum zu Berlin besitzt ein Stückchen einer solchen Seide, das ohne das Bild von Toyoq Mazar und das Relief vom Ṭāq i bustān kaum verständlich geworden wäre und daher in Otto von Falke's Werk noch nicht erschien und hier zum ersten Mal veröffentlicht wird:

Abb. 41. Stoff Nr. 26

25. Coronae mit Eberköpfen, keine Zwickelfüllung, Tfl. LXIV o. Seidenstoff des Kunstgewerbe-Museums zu Berlin. Das Stückchen ist 14 : 11 cm groß, der vollständige Durchmesser der Corona würde etwa 20 : 18,5 cm betragen. Das Stückchen stammt aus der Sammlung Schnütgen zu Köln und gelangte 1884 ins Museum; seine Heimat ist dieser Herkunft nach eine rheinische Kirche.

Der Stoff ist ein außerordentlich dichtes Köpergewebe. Die Kette ist Zinnoberrot, kommt aber abgesehen von den Stellen, wo der Schußfaden heute abgerieben ist, nirgends zur Geltung, da sie durch den sehr genau gewebten Schuß in dunkelblau, hellblau und weiß völlig verdeckt wird. Da der Stoff keine Zwickelfüllung hat, kann das Rot auch im vollständigen Muster nicht erschienen sein, falls nicht Zunge und Rüssel rot waren. Erhalten ist ein Viertel der Corona mit je 5, also im Ganzen 20 Perlen, – so genau kopiert der Maler von Toyoq Mazar, und selbst der Maßstab ist nicht sehr verändert. Auf den vier Hauptpunkten saßen viereckige Schließen. Erhalten ist ferner vom Kopfe das lebendige Schweinsauge, beide kleinen Ohren, die Halsborsten und zwei der dreieckigen Flecken des Kopfes. Mit Hilfe der Malerei von Toyoq Mazar kann der Stoff ganz hergestellt werden.

26. Zwei gegenständige Adler in Corona, Grund gestielte Herzblätter. *Abb. 41.* Hosen des Königs unterm Sonnenschirm, vgl. Tfl. LI.

Das Muster ist nicht ganz vollständig. Die Coronae, hier mit kleinen Rosetten besetzt, scheinen in ziemlich weiten Abständen gesessen zu haben. In ihrem Felde ein Paar gegenständiger Adler in wappenhafter Symmetrie. Sie standen gewiß, wie die Enten aus Ming Oi, Tfl. LXII o. auf Sockeln oder auf einer gesprengten Palmette. /197/ Der Grund ist ein regelmäßiges Streumuster von gestielten Herzblättern, Pique-Assen. Daß das einzelne Blatt hier mit Stiel und trapezförmiger Wurzel eben wie ein Pique-As erscheint, ist wohl insbesondere sasanidisch. Das ganze Muster, in einer Abwandlung, wo die Coronae zu Vierpässen geworden sind, wird noch lange in byzantinischen Stoffen nachgeahmt, vgl. O. v. Falke *l. c.* Bd. II fig. 218; das Grundmuster allein ist sehr häufig auf gemalten Gewändern der Fresken von Samarra, und kommt auch im Gewölbe-Mosaik einer alten Kirche des Ṭūr ʿAbdīn als Nachahmung eines sasanidischen Stoffes vor.

27. Coronae mit Hippokampen und zieratliche Zwickelfüllungen, Tfl. LXII u. – Gewand des Reiterbildes Khosrō's II., vgl. Tfl. XLIII.

Die Coronae sind in diesem wundervoll gezeichneten, mit unvergleichlicher Zartheit reliefierten Stoffbilde als Lorbeergewinde, mit Rosetten oben und unten gebildet. Sie berühren sich nicht, wie bei dem Stoff mit den gegenständigen Adlern. Angeordnet sind sie in nicht versetzten Axen. Jede Corona füllt ein Mischtier, ein Fabelwesen, das man am besten mit der griechischen Bezeichnung Hippokamp, also Meerpferd belegt, so wenig es von diesem seinen Ahn bewahrt hat; denn nur noch die Haltung, die senkrechte Brust und der geschwungene Hals verleihen dem seltsamen Tier etwas Pferdehaftes. Der Kopf ist eines Raubtieres, dabei hunde- und auch drachenähnlich, die Tatzen sind eines Löwen, dazu die mächtigen Schwingen vieler Fabeltiere. Das uns widerstrebendste ist, daß dies Säugetier in einen schönen Pfauenschweif ausgeht, der anstelle des Delphinenschwanzes getreten ist. Die ganze Ahnenreihe dieses Tieres kann hier nicht aufgezeigt werden. Ein Beispiel aus dem Übergangsgebiet vom Abend- zum Morgenland gibt Tfl. LXI o., den großen Hippokampen, der an der Schauseite des Palastes von Hatra neben einer Hallenöffnung einfach aus der Wand hervortritt, ohne Rahmen, ohne Gegenstück, ohne bauliche Begründung, offenbar ein Talisman. Zu diesem Tiere sind die Drachen zu vergleichen, die auf dem Türsturz zum Eingang des Sonnentempels eine Büste des Sonnengottes, des Shams, anbeten, und die ähnlichen Greifen, die in Ninive gefunden sind und auch aus der Zeit um die Wende unsrer Aera stammen. Die Familienähnlichkeit dieser Tiere mit den ältesten Gestalten des chinesischen Drachens kann nicht zufällig sein, sondern bezeugt Blutsverwandtschaft. Und wenn nun im IIten Jhdt. n. Chr. der Pfau in prachtvoller, unserm sasanidischen Hippokampen aber in Bewegung, Umriß und Gliedern verwandter Stilisierung auftritt, z. B. der „Rote Vogel" am rechten Pfeiler von Shen in K'iu-hien, oder um 500 als Gefährt einer Hindū-Göttin am Eingang einer Grotte von Yünkang, so wird man im ganzen Zusammenhang unsrer kunstgeschichtlichen Betrachtungen wiederum darauf geführt, daß die Umwandlung des hellenischen Hippokampen zum sasanidischen mit seinem Pfauenschweif und seiner großen indisch-chinesischen Verwandtschaft, in dem östlichsten Gebiet des Hellenismus stattgefunden haben muß, das sich immer mehr als Ursprungsland der sasanidischen Kunst entschleiert, in Baktrien. Von größter Bedeutsamkeit für diese Zusammenhänge ist die Silberschüssel mit dem Drachen aus Samara in der Ermitage, Smirnoff Tfl. CXXIV Nr. 310. /198/

Abb. 42. Stoff Nr. 28, 3/4 nat. Gr.

Die Zwickel füllen Rosetten aus vier doppelt gerandeten Herzblättern, kreuzförmig durchsetzt von Knospenformen, also eine reichere Ausbildung der Rosetten von Nr. 4 und 5. Darum legt sich ein Kranz von vier zu je drei angeordneten Knospen. Ihre Spitzen stoßen an einfache Rosetten aus vier Herzblättern, die in den Axen der Coronae sitzen. Die Innenzeichnung dieser pflanzlichen Teile ist völlig gegennatürlich und ganz von Schuppung in Herzform, Wiederholung des Umrisses bestritten, also bezeichnend weberisch und auch bezeichnend sasanidisch.

28. Hippokampen auf einem Streumuster von Rosetten, *Abb. 42 u. 43* Gewand des Königs im Boot, vgl. Tafel XLIX.

Trotzdem das Muster nicht zu den Corona-Mustern gehört, habe ich es als Spielart des Hippokampenstoffes 27 hier eingefügt. Als Mustergattung müßte man hierfür eine neue Klasse eröffnen, in der zwei Grundsätze, Streumuster und figürliche Darstellungen sich mischen.

Die Hippokampen gleichen denen des Reitergewandes. Die Pfauenschweife sind einfacher gerahmt. Auf dem Ärmelstück Abb. 43 spielt der Hippokamp etwas in der Schlankheit und Steilheit seines Halses und der Länge seiner Schnauze. Das Grundmuster sind vierblättrige Rosetten auf Scheiben. Das Ärmelstück zeigt gut, wie Darstellung der Gewandmuster und Überbleibsel alten Faltenwurfs sich miteinander vertragen müssen.

Abb. 43. Stoff Nr. 28, 4/5 nat. Gr.

29. Hippokampen in Coronae, mit Mondsichel auf den Berührungspunkten, Palmetten-Zusammenstellungen in den Zwickeln. Tafel LXII o. l., Seidenstoff des South Kensington-Museum, vgl. O. v. Falke *l. c.* Abb. 96, Tafel XX. Ein weiteres Stückchen dieses Stoffes im Museum der dekorativen Künste zu Paris.

Die Coronae von 24 großen Perlen, wie die ganze Zeichnung in goldgelb auf blaugrünem Grunde ausgeführt, entsprechen in ihrem Wert und Gewicht ganz denen der Malereien von Toyoq Mazar und Ming Oi. Die Schließen, kleine Coronae von 16 Perlen oder Sternen um die Mondsichel herum, gleichen denen vom Eberstoff aus Toyoq Mazar. Der Hippokamp selbst, das Merkmal des Stoffes, ist genau der Hippokamp des Reiterstoffes. Nur sein Pfauenschweif ist etwas anders innengezeichnet, und zwar mit dem Stoffmuster, das die Nebenseiten des Kapitells mit der Rosettenreihe tragen.

Die Zwickelfüllungen lehren etwas Neues in der sasanidischen Weberei und Zierkunst kennen. Um eine Rosette nach Art des Musters Nr. 5 schwingen acht flache Bogen, an deren Spitzen wechselnd zwei Arten von Palmetten sitzen. Die Bogenverbindung altmorgenländischer Art wie an der Hohlkehle des Ṭāq i bustān. Die Palmette der Diagonalen erinnert an die fünfte Gattung der Palmetten des Kapitells von Kala i kuhna. Die Palmetten in den Axen sind ihrem Wesen nach ägyptische Palmetten, am ähnlichsten den Blütenkronen der Grottenkapitelle und der Gattung 3 von Kala i kuhna. Im ganzen ist die Zwickelfüllung entschieden altertümlicher, als die des Reiterstoffes, und ist sie daher den zieratlichen Entwürfen auf ägyptischen Stoffen viel ähnlicher, als jene. Möglicherweise ist der Hippokampen-Stoff von South Kensington um mehr als hundert Jahre älter, als der Ṭāq i bustān, und ist er, ebenso wie der folgende Stoff, und vielleicht auch der Hahnenstoff des Berliner Kunstgewerbe-Museums der Vertreter eines älteren und feineren Stiles.

30. Hähne in Corona, reiche zieratliche Zwickelfüllungen. Tfl. LXII o. r. – Seidenstoff aus dem Schatz Sancta Sanctorum, Vatican. vgl. O. v. Falke, Abb. 89 Tfl. XXI.

Die Coronae berühren sich hier nicht, wie in mehreren Fällen; sie tragen keine Perlen, sondern abwechselnd blaue und rote, heller gerandete Herzblättchen. Ihr äußerer Rand ist ein Flechtband. Zu diesen Coronae vergleiche den Köcherbezug der Silberschüssel Smirnoff Tfl. XXXII Nr. 60 und den Rand der Dādhburzmihr-Schüssel Smirnoff Tfl. XXI Nr. 48. Die Hähne in den Kreisen wechselten gewiß mit den Reihen ihre Richtung. Sie haben einen von bunten Perlen umrahmten Nimbus, und eine außerordentlich wirksame Innenzeichnung von reichem Farbwechsel. Sie sind

die besten erhaltenen Vogelzeichnungen auf sasanidischen Stoffen. Wie die Enten von Ming Oi stehen sie auf Sockeln.

War die völlige Deckung von Stoff und Relief im vorigen Beispiel beim Hippokampen in der Corona erreicht, so hier in den Zwickelfüllungen. Ihre Mitte ist ein blaues, heller gerandetes und durch ein goldgelbes Kreuz geteiltes Quadrat, an dessen Ecken unmittelbar, an dessen Mitten an Volutenkelchen Blüten sitzen. Die Eckblüten haben einfache Knospenfom. Die Mittelblüten gehören zur Gattung der assyrischen Palmetten, wie die Gattung 2 des Kapitells von Kala i kuhna. Um diese Mitte legt sich genau der Kranz von zu drei gruppierten, sich mit den Spitzen berührenden Knospenformen, wie auf dem Relief. Die farbige Wirkung, ja der farbige Sinn der Schuppung durch Herzblättchen ist hier offenbar. In den Axenpunkten die gleichen Lotosrosetten, wie dort. Auch bei diesem schönen Stoff, dessen Zeichnung sich so scharf vom hellen Grunde abhebt, ist die Entstehungszeit wohl etwas älter als die des Ṭāq i bustān.

Beide Stoffe zusammen spiegeln den Hippokampen-Stoff von Khosrō's Gewand wieder. Dies sasanidische Muster war sehr beliebt. Und daher lebte es lange nach. Einen Nachkommen des Hippokampen, dessen Stammbaum wir nur andeuten konnten, zeigt Tafel LXI u. Es sind ein Paar von kolossalen Bildwerken des Museums zu Konstantinopel, die zu einer großen und zahlreichen Gruppe von Nachbildungen morgenländischer oder byzantinischer Stoffe in Stein oder Marmor, in hoher Plastik und größtem Maßstabe gehören. Doch ist diese Gruppe aus ganz anderm Geist und zu ganz anderm Zweck geboren, als etwa die Stoffdarstellungen des Ṭāq i bustān. Diese bilden die Muster der Gewänder nach, die die auftretenden Gestalten trugen. Dort hingegen war die Grundlage die Sitte, Kirchenwände mit köstlichen Stoffen, Paramenten zu behängen, eine Sitte, die wohl auch über das kirchliche Gebiet hinausgriff, und aus der der Gedanke entstand, nicht nur die inneren Wände, sondern auch die äußeren mit Nachbildungen in Stein von solchen Stoffen zu schmücken, und bei einem Überwuchern malerischer und kleinkünstlerischer Gedanken, wie in der spätsasanidischen Baukunst, die Wände gelegentlich ganz damit zu überspinnen. Vielfach wurden zu diesem Zweck alte Stücke kirchlicher Innenausstattung wieder benutzt; in andern Fällen wurden die Schmuckplatten frisch nach den in den Paramenten gegebenen Stoffmustern gearbeitet. In diesen Kreis hinein gehören die riesigen Platten von Konstantinopel, wobei ich ununtersucht und dahingestellt sein lasse, ob die schon 1899 in einem Han in Stambul gesehenen und 1906 ins Museum verbrachten Platten byzantinische oder kleinasiatische Arbeiten seien. /199/

Das sind die köstlichen Seidengewebe, die uns im Bild der Ṭāq i bustān erhalten hat.

Nicht mehr der Seidenweberei, aber einem nahestehenden Kunstgebiet, der Wollwirkerei oder vielmehr der Teppichknüpferei gehört ein letztes sehr beachtenswertes Stück an, das auch auf dem Bilde der Schwarzwildjagd dargestellt ist, *Abb. 44*.

Aus den beiden rechten Booten Tafel XLVI sieht man einen Teppich heraushängen. Am Boote des Königs hängt er in reichem übermäßig regelmäßigen Faltenwurf, mit den bekannten dütenhaften Bildungen und dazwischen Bogenlinien über den Bootrand. Am Boot der Harfnerinnen liegt er glatt und anstatt der Falten ist das Teppichmuster dargestellt. Man sieht eine umlaufende Kante von doppelreihigen Perlen, mit viereckigen Schließen. Das ist bekannt. Den Grund hingegen überzog eine Ranke. Zu sehen ist nur das den Bootrand überhängende Stück, in der über

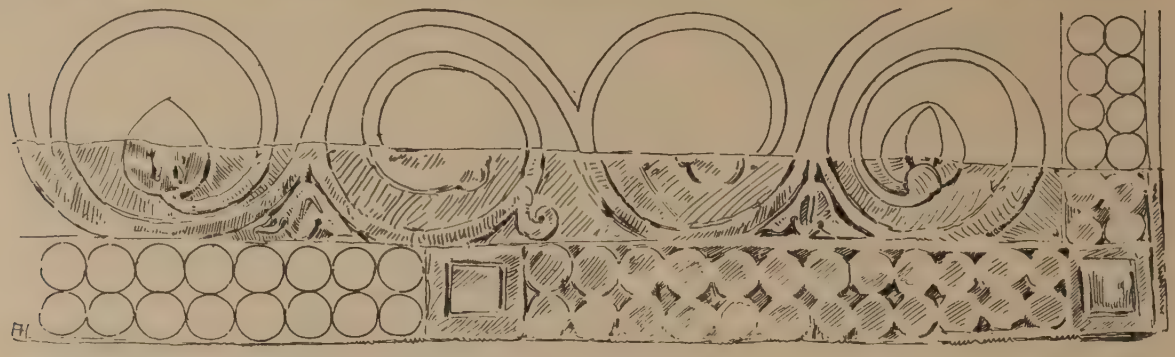


Abb. 44. Teppich im Boot der Harfnerinnen, Schwarzwildjagd im Ṭāq i bustān, 3/4 nat. Gr.

Abklatsch hergestellten Zeichnung Abb. 44 durchgearbeitet. Aber der Lauf der Ranke kann daraus mit Sicherheit ergänzt werden, wie es in der Zeichnung in rein linearer Form geschehen ist. So ergibt sich eine recht richtig in ihrem Wachstum aufgefaßte Wellenranke, die nur je eine Blüte oder Frucht am Ende der starken Einrollungen und nur je eine Knospe oder Cirrhus in den Zwickeln und Zwischenräumen hat; Abzweigungen fehlen sonst ganz. Diese blatt- und blütenarme Ranke ist aufs engste dem Baumschema der Wandpfeiler verwandt, das ja auch nur wenig Abzweigungen und Blüten nur an den Enden der Äste aufweist, während ein Blick auf die Ranken von Hatra, Tafel XLI, lehrt, daß hellenistische Ranken sonst viel laubreicher sind. Die Armut an Blüten und Blättern und Abzweigungen ist auch kennzeichnend für die sasanidischen Wellenranken auf den Silberarbeiten, wie die schon mehrfach angezogene Hahnenschüssel und die Tigerinschüssel der Ermitage.

An sich muß diese Wellenranke, wie jede Wellenranke hellenistisch sein. Aber diese blatt- und blütenarme Spielart muß wiederum ein Gewächs des östlichsten Hellenismus, des baktrischen sein. Vorstufen dieser Entwicklung lassen sich an einigen als indo-skythisch und ähnlich bezeichneten Silberarbeiten beobachten. Es ist sehr beachtenswert, daß dies älteste uns formal bekannte Werk der Teppichkunst lehrt, daß auch diese Kunst, die uns als *orientalissima* erscheint, von Anfang an unter der Herrschaft griechischen Geistes gestanden hat.

Damit ist die Beantwortung einer Frage vorweg genommen, die wesentlich ist, und in der die Bedeutsamkeit des unscheinbaren Bildchens liegt: war der kleine Teppich ein gewirkter oder ein geknüpfter? Das heißt doch, war er überhaupt ein persischer Teppich in unserem Sinne? Meine Überzeugung ist, daß dieser Teppich geknüpft war. Sein Muster ist eine Wellenranke, von der nur eine streifenförmige Entfaltung zu sehen ist, die aber ohne weiteres über eine Fläche ausgesponnen werden kann. Auf keinem der vielen gewebten Seidenstoffe, den hier besprochenen, noch sonstigen, auf keiner der selteneren Wollwirkereien – ein Stück befindet sich in der Schliemann-Sammlung des Völkerkunde-Museums zu Berlin, – kommt dies Muster vor. Die von der Seidenweberei verlangte starre Symmetrie ist dem Wellenrankenmuster mit seinen wechselnden Windungen abhold. Und um 600 n. Chr. hat der Stil der Seidenweberei längst auch das freiere Gebiet der Wollwirkerei erobert. Hier aber, auf der einzigen Darstellung eines Teppichs, nicht eines Gewandes, taucht sofort ein Muster auf, das auf keiner Gewanddarstellung noch auf einem erhaltenen Stoffe vorkommt, das in seiner Form sich für Seidenweberei wenig eignet,

andrerseits der Zierkunst der Zeit durchaus bekannt und in Knüpferei ohne Schwierigkeit herstellbar war, und das endlich ja doch das bezeichnende Muster der schönsten aller Perserteppiche ist, die Wellenranke. Das ist kein Zufall und spricht laut dafür, daß der Teppich im Boot der Rudrerinnen tatsächlich das älteste uns erhaltene Bild eines persischen geknüpften Teppichs ist. Es gibt noch eine zweite nicht viel jüngere Darstellung eines Teppichs auf einer nachsasanidischen Silberschüssel der Sammlung Stroganoff in Rom, SMIRNOFF Tfl. XXXV Nr. 64; da hockt ein König auf einem Teppich. Wiederum ist der Schmuck des Teppichs eine freie, unsymmetrisch wachsende Blattranke. Daß hier zum zweiten Mal kein Webemuster, sondern die freiere Ranke auftritt, mag als Bestätigung dafür gelten, daß nicht der Zufall sein Spiel treibt.

Dann gab es also am Ende der Sasanidenzeit schon persische Knüpfteppiche. Und es erhebt sich nun die Frage: waren die berühmten geschichtlichen Teppiche, die in alten arabischen Beschreibungen geschildert werden, auch solche Knüpfteppiche? Vor allem war der unvorstellbar kostbare Schatz Khosrō's II., der *Bahār i Khosrō*, „Khosrō's Frühling", der ungeheuer große goldsilberne, mit Juwelen bestickte Teppich, der den Thronsaal von Ktesiphon bedeckte, und der den arabischen Eroberern zur Beute fiel, die nichts damit anzufangen wußten, als ihn in Stücke zu zerschneiden, und die Anteile einzeln für unschätzbare Preise an Juwelenhändler zu verkaufen, war dieser „Frühling Khosrō's" auch ein Knüpfteppich? /200/ Ist man von dem Dasein der Knüpfteppiche in dieser Zeit überzeugt, so braucht man nur an die köstlichen Polenteppiche der Sefewidenzeit zu denken, und daran daß noch Naṣr al-dīn auf einem mit echten Perlen umrandeten Teppich sitzend Audienz erteilte, und daß in den Moschee-Schätzen von Nadjaf, Karbalā und Mashhad Knüpfteppiche mit Gold- und Silberbroschierung und Juwelenstickerei von riesiger Größe aufbewahrt werden, um geneigt zu sein, die Frage zu bejahen. Aber es gibt auch etwas, was dagegen spricht. In der aus dem alten Khvatāi-nāmak, dem sasanidischen Königsbuch fließenden Beschreibung von Khosrō's Thron sagt al-Thaʿālibī: „Der Thron war ganz von vier Teppichen aus gewirktem und mit Perlen und Rubinen besticktem Goldbrokat bedeckt, deren jeder eine der Jahreszeiten versinnbildlichte". Hier gab es also den Frühling Khosrō's in juwelenbesticktem Goldbrokat, und diese Analogie spricht dafür, auch Khosrō's Frühling von Ktesiphon für einen solchen Goldbrokat anzusehen. Bleibt also für diesen besonderen Teppich die Frage seiner handwerklichen Art offen, so ist doch das Dasein von Knüpfteppichen denkmalsmäßig erwiesen.

BESCHLUSS

Die letzten Jahrzehnte des sasanidischen Reichs sind Zeiten fast ununterbrochnen, mit Anspannung der letzten Kraft geführten Kampfes mit Ostrom. Der Gegensatz, in den Iran und Rom seit den Tagen Mithradates' d. Gr., des *„ultor injuriae parentum"* gestellt sind, geht seinem letzten Austrag entgegen. Als Khosrō Parwēz im Jahre 590 den Thron besteigt, ist Iran nicht nur durch diesen äußeren Kampf, sondern auch durch einen innern, die Empörung des letzten großen Mihrān, Bahrām Tchōbīn's aufs tiefste erschüttert. Die ersten Jahre gehen auf die Überwindung des bis ins Mark das Reich treffenden Aufstandes hin. Es kommt soweit, daß der Großkönig nach Byzanz zum Kaiser Maurikios flüchten und erst von diesem wieder in seine Herr-

schaft eingesetzt werden muß. Nach Bahrāms Beseitigung und Maurikios' Ermordung entbrennt der ewige Byzantinerkrieg von neuem. Während der König in seinen „Pforten" Ktesiphon, Dastagerd und Gandjak seines Glücks und Reichtums genießt, erkämpfen seine Feldherrn mit großem Können so überwältigende Erfolge, daß es eine Weile aussieht, als sei Ostroms Ende gekommen. Die persischen Heere stehn am Marmara-Meer, während in Nord und Süd und West wilde Feinde an die Grenzen des kleingewordnen Reichs anrennen. Im Jahr 614 zieht Khosrō's großer Feldherr Shahrbarāz Farrukhān ins eroberte Jerusalem ein. Das Heilige Kreuz, das Wahrzeichen der Stadt und des Christentums, haben die Christen, nach dem Vorbild, das ihnen die alte Kreuzeslegende gab, vergraben. Auf der Folter aber muß der Patriarch Zacharias den Ort des Heiligtums verraten. Das Kreuz wird gefunden und 614 von den Persern fortgeschafft. Ein Stück von ihm erhält Khosrō's christlicher Finanzminister Yazdīn für seine persischen Glaubensgenossen. Das Kreuz selbst wird in Ehren im neuen Schatzhaus und Staatsgefängnis von Ktesiphon, dem „Haus der Finsternis" aufbewahrt.

Dieser Höhepunkt der Erfolge Khosrō's muß der Zeitpunkt sein, wo er den Tāq i bustān schaffen ließ. Die Grotte ist in einer solchen Weise unvollendet, daß man schließen muß, äußere Ereignisse hätten ihre letzte Vollendung verhindert. So wird man mit Recht, innerhalb von Khosrō's Herrschaftsjahren, die genauere Entstehungszeit der Anlage als um 620 n. Chr. bestimmen.

Um diese Zeit wendet sich Khosrō's Glück. Es ist die Zeit, da der Prophet Muhammed in Mekka und Medina aufsteht. Die Araber, denen die byzantinisch-iranischen Kriege nur in großen Zügen bekannt wurden, die dagegen dem Auftreten des Propheten eine den übrigen Zeitgenossen ganz unerkannt und ungeahnt gebliebene Bedeutung beimessen, drücken die geschichtliche Tatsache von der unheilvollen Wendung in Irans Geschick durch allerhand finstre Vorzeichen, Seuchen, Überschwemmungen, Erscheinungen aus, die den Anbruch einer neuen Weltepoche angekündigt hätten.

Und eine neue Weltepoche brach an. Geschichtlich ist, daß der geniale Krieger und Kaiser Herakleios, den die Byzantiner in ihrer äußersten Not nach der Ermordung Phokas' aus Afrika gerufen und auf den erledigten Thron Caesars und Constantins gehoben hatten, nachdem er unter größten Schwierigkeiten Byzanz von seinen kleinen, aber nähern Feinden befreit, in unerhört kühner Strategie einen Stoß ins Herz des iranischen Hauptfeindes führte. Übers Schwarze Meer bei Trapezunt und in Kolchis landend, greift er das seit Antonius verunglücktem Zug nie von Feindesfuß betretene Adharbaidjān an. Die persischen Heere sind noch weit im Westen in Kleinasien, als Herakleios im Jahre 624 bei seinem zweiten Feldzug vor Gandjak, der medischen Hauptstadt erscheint. Ein Vorpostengefecht des Kaisers mit dem in Eile gesammelten, 40000 Mann starken Heere des Großkönigs geht zu des Kaisers Gunsten aus, und entsetzt flieht Khosrō mit den größten Schätzen, dem Geld, dem Heiligen Feuer und dem Kohlenorakel von Gandjak, selbst das ganze Land hinter sich verheerend, um dem Kaiser das Nachrücken zu erschweren. Herakleios zieht in der Hauptstadt Mediens ein, bewundert und zerstört die königlichen Bauten und Schätze, und geht ins Winterquartier nach Albanien.

Im dritten Feldzug dringt Herakleios von Ninive zum zweiten Mal nach Gandjak vor, von wo er einen Brief mit dem Bericht seiner Erfolge und der Schilderung der Stadt an den Senat von Byzanz schreibt, und rückt diesmal unaufhaltsam durch die iranischen Randgebiete weiter in

die babylonischen Ebenen hinab. Bei Nacht und heimlich, nur mit seinen nächsten Angehörigen entweicht Khosrō aus seiner für uneinnehmbar geltenden Hauptstadt und Festung Dastagerd, und glaubt sich nicht einmal hinter den starken Mauern Ktesiphons, sondern erst in Seleukeia jenseits des Tigris sicher. Wie ein Blitz erhellt diese Flucht den schon abwartenden Arabern die Schwäche des Reichs. Herakleios aber erwarb unbeschreibliche Beute, feierte Weihnachten 627 im verlassenen Dastagerd und schrieb wieder an den Senat seinen von der Kanzel der Hagia Sophia verlesenen Brief. „Wer hätte das gedacht!" Vor Ktesiphon aber kehrte er wiederum angesichts der an einem Kanale aufgestellten persischen Elefantenreiterei Khosrō's um.

So schien das Blatt wieder gewendet. Nicht Rom sondern Iran war am Ende. Der furchtbare Zusammenbruch nach so langen Kämpfen, nach so viel Sieg und Ruhm, löste die stärkste Gegenwirkung aus und stürzte das Reich in völlige Verwirrung. Khosrō ward abgesetzt und nach wenigen Tagen Zögerns im Gefängnis auf Befehl seines Sohnes und Nachfolgers Shērōë ermordet. Der neue Herrscher, der nur sechs Monate am Leben blieb, und dann vergiftet oder an der Pest starb, beeilte sich, die Friedensverhandlungen mit Herakleios zu eröffnen, aber der Kaiser hatte keine Eile, sie zu beenden. Um die Vorherrschaft Ostroms für ewig zu sichern, ließ er gern Iran in immer tiefere Anarchie und Elend geraten. Es ist nicht ganz klar, welcher der kurzlebigen Herrscher Irans den Frieden schließlich abschloß, ob der gekrönte und 4 Wochen darauf ermordete Feldherr Shahrbarāz, ob Khosrō's Tochter Bōrān, oder Ardashīr III., ein Kind, das den großen Namen des Reichsgründers trug. Das Haupt der nestorianischen Kirche, der Katholikos Īshō'yahbh, führte als persischer Unterhändler die Verhandlungen in Aleppo. Im Friedensvertrage wurde unter anderm das Heilige Kreuz wieder ausgeliefert. Am 14. September 629 fand das große in der katholischen Kirche verewigte Fest der *Exaltatio Sanctae Crucis* in Jerusalem statt. Unter Entfaltung kaiserlichsten Pompes zieht Herakleios zu Roß in der Heiligen Stadt ein. Aber ihre Tore öffnen sich nicht. Ein Wunder! Da steigt der Kaiser vom Pferde, lädt demütig auf die Schulter das Kreuz, wie einst der Heiland und Erlöser, die Tore Jerusalems springen auf, und unter unbeschreiblichem Jubel der Christenheit wird das Kreuz Christi im Tempel Constantins aufgerichtet.

Das sind die Feste, mit denen eine greisgewordene, tausendjährige Welt zu Grunde geht.

Und so wird unsre Grotte als Denkmal dieser Jahre und Tage wieder zum tiefen Sinnbild. Es ist die Zeit, es sind die Kämpfe, in denen sich die alte Welt des Mittelmeers und Morgenlands zu Tod gesiegt hat. Und während der Westen ahnungslose Triumphe feiert, bereitet sich der Osten auf Jahrzehnte der Erholung und des Friedens vor. Ebenso ahnungslos wie die Byzantiner setzen die Perser zu Stakhr in Fārs, der alten geheiligten Hauptstadt des Reichs, der Heimat des Herrscherhauses, einem allseitig anerkannten, jungen Enkel Khosrō Parwēz', Yazdegerd III., Irans Krone aufs Haupt. Man glaubte, eine neue Ära des Heils habe für das Reich begonnen. So sehr lebte man in der Überzeugung neuen Glücks, daß man in eben diesen Jahren daran ging, die alten Geschichten und Sagen vom Ruhm und Stolz des Reichs, in eine Reichschronik, das Khvatāi-nāmak, die Urquelle von Firdōsī's Shāhnāme, zu sammeln.

Aber in einem abgelegenen Erdenwinkel ist längst das Neue geboren, das berufen war, die sterbende Welt abzulösen. Im Jahre 628 hatte der Prophet Muhammad mit den Mekkanern Waffenstillstand geschlossen. 630 erneuert er den Kampf, der schnell zur Einnahme Mekkas und

damit zu seiner Vorherrschaft in ganz Arabien führte. Im Zwischenjahr 629 war Abū Sufyān, das Haupt der stolzen mekkanischen Kaufmannschaft, mit seiner Karawane in Jerusalem. Er, der Heide, erlebt dort Herakleios' Einzug mit dem Kreuze Christi, und er erzählt in seiner Heimat seine Verwunderung. Als im Jahre darauf Mekka in die Hand der Gläubigen fällt, ist die Kaufmannsherrlichkeit Mekkas zu Ende, und nun folgt Schlag auf Schlag.

Die Schlacht von Qādisiyyą macht allen persischen Träumen von einer Wiederaufrichtung des alten Reichs ein furchtbares Ende. Auf Qādisiyya fällt Ktesiphon mit der Beute, die die Beute von Dastagerd übertrifft. Dann Djalūlā, und Nihāwand, und damit ist Iran bis zum Ostrand in die Hand der Muslime gegeben. Wie einst Dareios der letzte Achaemenide, so flieht der letzte Sasanide in den äußersten Osten seines Reichs, und wie jener findet er dort, unglücklich, aller Machtmittel entblößt, von allen verlassen den Tod durch Mörderhand. Und auch im Westen bricht der byzantinische Traum, Ostroms Vorherrschaft durch Irans Zertrümmerung zu verewigen, fürchterlich in Scherben. Auf den entscheidenden Sieg über Herakleios' Bruder Theodoros am Yarmuq fällt Damaskus, fällt Jerusalem, fällt eine Stadt Syriens und Mesopotamiens nach der andern, öffnen sich die Tore Armeniens und über den Sinai und Ägypten ergießt sich der Strom der Eroberer nach dem Falle von Babylon in Ägypten und Alexandreias bis zu den Pforten des Herkules. Herakleios sieht mit eignen Augen alle seine stolzen Siege und Triumphe zu nichte werden, er rettet Christi Kreuz aus dem verlorenen Jerusalem nach Konstantinopel, und verläßt das Land mit dem Bewußtsein des unwiederbringlichen Verlustes und stirbt.

Die „Futūḥ al-buldān", die Eroberung der Länder, der Sieg des Islam ist in seiner Unwiderstehlichkeit und Grenzenlosigkeit immer als rätselhaft und wunderbar erschienen. Erst die Steppen und Wüsten Mittelasiens an einem, die Frankenheere Karl Martells am andern Ende der Welt setzten ihm ja einen Damm. Dabei war die Stärke der arabischen Glaubensstreiter an Zahl immer nur gering, und an Bewaffnung, Ausrüstung und Kriegskunst waren sie den iranischen Heeren mit ihren Gepanzerten und Elefantenreitern, erst recht den byzantinischen Legionen unterlegen. Ihre kulturelle Unterlegenheit aber beweisen sie, indem sie überall die staatlichen, wirtschaftlichen, künstlerischen und wissenschaftlichen Lebensformen der Unterworfenen zunächst einfach weiterleben.

Zwei Betrachtungen machen uns den Sieg des Islam, der die Welt des Altertums vernichtete, begreiflicher. Die Weltepoche, die mit dem ersten Auftreten indogermanischer Völkerschaften in den alten Kulturstaaten des Morgenlands und an ihrem Umkreis anhebt, und die mit der Aufrichtung des ersten großen Weltreichs indogermanischer Nation in Erscheinung getreten ist, hat in anderthalb Jahrtausenden ihres Lebens Ziel erreicht. Diese Welt hatte die in ihr gelegenen Möglichkeiten erschöpft, war müde und sterbensreif geworden. Sie stirbt in Ost und West zu gleicher Zeit. Westrom, Ostrom und Iran. Denn Byzanz' Nachleben ist nur mehr das eines lebendigen Toten. Im Islam aber entsteht noch einmal die alte semitische Welt des Morgenlands, die von der indogermanischen verdrängt war, zu neuem Leben, als Auftakt der großen Verdrängung allen europäisch-indogermanischen Lebens aus dem großen Asien.

Die zweite Betrachtung ist: Wir rechnen mit Volkstümern und wesentlich auf ihnen aufgebauten Staaten, wie mit natürlichen Gegebenheiten. In Wahrheit entstehen, blühen und vergehen auch sie, wie alles Lebendige. Gemeinsame wirtschaftliche Notwendigkeiten, gleiche Lebensbezüge,

derselbe Nutzen führen Menschen von gleicher Sprache und Abstammung und über diese Begrenzung hinaus zu immer festerem und engerem nationalem und staatlichem Zusammenschluß. Gleichbleibendes, Festes, Dauerndes sind aber nicht Staaten, und auch nicht einmal Nationen. Die Grundlage nicht allein des Staates, sondern auch der Nation ist die Hoffnung und Gewähr größeren, menschlichen Glücks. Wo Staat und Nation dem Einzelnen die Aussicht möglichst glücklichen Lebens, Entfaltung der in seiner Persönlichkeit ruhenden Kräfte nicht mehr gewähren können, da hört der Sinn des Staats, ja der Sinn der Nation auf. Was einst die kleineren menschlichen Verbände zusammengeführt und zusammengeschweißt, was nicht allein die Staaten, sondern überhaupt die Nationen erst geschaffen hat, wirkt nicht mehr. Das Herz steht still. Die Zersetzung geht schnell. Die Nationen sterben.

In eben dieser Lage war die alte Welt um die Zeit, da der Islam geboren wurde. Die Zweiteilung der Welt in Rom und Iran, seit Mithradates' d. Gr. Tagen, ausgetragen in ewigem Krieg, hatte solche Opfer an Gut und Blut, an menschlichem Glück den Bewohnern beider Reiche auferlegt, die Steuern fraßen soviel des Schweißes, des Spargroschens, der Glückshoffnung, daß der Staat selbst die Grundmauern seines Rechts und seines Bestehens untergrub. In den ersten Jahren Yazdegerds, also kurz nach Khosrō's Ermordung, schrieb ein Eingeweihter eine Verteidigung Khosrō's gegen Shēröë's Anklage. In dieser Rede gibt der König selbst einen erschütternden Beweis für die Gerechtigkeit der vom Volk gegen ihn erhobenen Klagen. In Jahrzehnten ununterbrochener Kriege, in denen das wirtschaftliche Leben der Völker brach lag, hatte Khosrō, wie er sich verteidigend seinem Sohne vorhält, vor nachträglicher Eintreibung jahrelanger Steuerrückstände nicht zurückschreckend, trotz der Deckung aller Kriegskosten und der Zahlung des großen stehenden Heeres die fruchtlosen Summen in seinen Schatzhäusern verdoppelt und vervierfacht.

Der Belastung des einzelnen Lebens, wie sie aus solchen überlieferten Tatsachen in Iran wie in Byzanz spricht, ist das Leben der Staaten und der Völker nicht gewachsen. Im Augenblick, wo dem einzelnen Menschen die Hoffnung auf eine bescheidene Entfaltung seiner Anlagen, auf das mit ihm geborne Recht auf Glück genommen ist, sterben Staat und Volk. Als die Scharen der Araber kamen mit dem Ruf eines neuen Glaubens, der Losung einer neuen Welt, da kamen sie für die gepeinigte Menschheit in Iran wie in Ostrom als Erretter. Der neue Gott, Allāh der Barmherzige, der Erbarmer, tat seine Arme auf und nahm alle die da mühsehlig und beladen waren in den Schoß des neuen Glaubens.

So endet eine Weltepoche, deren Sieg vor über einem Jahrtausende Dareios verkündete, als er, wie zwei Jahrtausende zuvor Annubanini den Sieg über die Neunzahl seiner Feinde, in den Fels des Götterberges Bīstūn sein stolzes Bildwerk und seine fromme und starke Inschrift einmeißeln ließ, in der er über die Jahrtausende hinweg von Lüge und Wahrheit, Trug und Recht, Schuld und Sühne, Kampf und Sieg zur Menschheit spricht. – Ein halbes Jahrtausend verfließt, Alexander d. Gr. und der Hellenismus ziehn vorüber, und zu Dareios Bild fügt Mithradates d. Gr., der Wiederaufrichter Irans, wiederum ein Rächer des Unrechts, das Bild hinzu, auf dem Nord und Süd, Ost und West die vier Himmelsgegenden des Reichs seinem Großkönigtum huldigen, Mithradates d. Gr., der die im Hellenismus geeinte Welt wieder in zwei sich in den Tod befehdende Hälften zerreißt. Und wiederum ein halbes Jahrtausend verfließt, und am selben Orte

schafft Khosrō der Letzte sein Denkmal. Da redet nichts mehr von Trug und Recht, von Schuld und Sühne, von Kampf und Sieg. Keine Spur wird sichtbar der schweren Kämpfe, die das Reich und die Welt zerfleischen. Da ist nur Liebe und Glück und Lebensgenuß. Da feiert man ahnungslose Feste mit Jagden und Musik, mit vielen Frauen und Dienerinnen, gekleidet in prächtige Seiden, geschmückt mit köstlichen Edelsteinen und Perlen, als glücklichster König, als Weltherrscher dem die zwölf Juwelen gehören, das schönste Weib, der treueste Diener, der klügste Minister, der tapferste Feldherr, der beste Sänger, das edelste Roß, der weiseste Elefant, die kostbarste Perle, der prächtigste Palast.

Das Werk wird abgebrochen und bleibt unvollendet. Diese Nichtvollendung ist für ewige Zeiten in Fels gebannt, das Menetekel der Zeichen, die aus Arabien kamen, ungesehn, ungehört. So stirbt eine Welt. Eine neue ist geboren. Geburt und Tod ein ewiges Meer. Und ihre Geschichte steht, ein unvergängliches Gleichnis und Bekenntnis, in Fels gehauen, am Tor von Asien.

ANMERKUNGEN

1/ Ernst Herzfeld, *Reise durch Lūristān, Arabistān und Fārs* in Petermanns Mitteilungen 1917, III u. IV; – ders. *Die Aufnahme des sasanidischen Denkmals von Paikuli* in den Abhandl. d. Preuß. Akad. d. Wissensch. 1914; – ders. *Erster vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen von Samarra*, hersg. v. d. Generalverwaltung d. Kgl. Museen, 1912; – ders. *Mitteilungen über die Arbeiten der zweiten Campagne von Samarra*, im Islam, V 2/3 1914.

2/ Julius Lessing, *Die Gewebesammlung des Kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin*, Berlin 1900 – 09. – Albert Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch Turkistan*, Berlin 1912.

3/ Friedrich Sarre und Ernst Herzfeld, *Iranische Felsreliefs, Aufnahmen und Untersuchungen von Denkmälern aus alt- und mittelpersischer Zeit*, Berlin, 1910.

4/ Eugène Flandin et Pascal Coste, *Voyage en Perse*. Atlas: *La Perse ancienne et moderne*, 6. vol. Bd. IV pl. 207 & 208; – und dies. *Voyage en Perse pendant 1840/41, Relation du voyage*, Paris 1851; – Jacques de Morgan und Vincent Scheil, in Receuil de trav. XIV 1893, pg. 100 ss; – J. de Morgan, *Mission scientifique en Perse*, Bd. IV, 1, pl. VIII, IX und XI, fig. 144 – 46, 148, 149; – *Iran. Felsr.* Abb. 86. – Zwei Punkte bleiben an Ort und Stelle aufzuklären. Flandin und Coste geben unter D. auf pl. 208 ein Relief, das mit C., unserem Bild Tfl. IV rechts, dem Bild ohne Inschrift, die größte Ähnlichkeit hat. Ich selbst bin dreimal in Sarpul gewesen und habe es nicht gesehen. Ist es vorhanden, oder haben Flandin und Coste den gleichen Gegenstand doppelt wiedergegeben? Ferner sieht man an der Schmalseite des Felsen, in der Höhe des Annubanini-Denkmals den Eingang zu einem Stollen: liegt etwa ein Grab hinter dem Bildwerk?

5/ Die Inschrift bei Thureau-Dangin, *Les inscriptions de Sumer et d'Accad* pg. 246; – die Narāmsīn-Stele in *Délégation en Perse, Mémoires* etc. II 1 pl. II und in I 1 und bei Eduard Meyer, *Sumerier und Semiten in Babylonien*, in Abhandl. d. Preuß. Akad. d. Wissensch. 1906 III, Tfl. IV.

6/ Die Legende des Königs von Kūthā oder des Anbanini bei Jensen, *Mythen und Epen*, in E. Schrader's *Keilinschriftl. Bibliothek* VI, 1. – Über Anban, Humban, Humbaba vgl. Georg Hüsing, *Die einheimischen Quellen zur Gesch. Elams* I. Teil, in Assyriologische Bibliothek 24. Bd. 1. Leipzig 1916 und O. L. Z. 1907 Sp. 234 s.

7/ Ernst Herzfeld, *Khorāsān, Denkmalsgeographische Untersuchungen zur Culturgeschichte Irans*, im Islam 1920.

8/ Henry Rawlinson, *March from Zohāb to Khūzistān* in Journ. R. Geogr. Soc. IX 1839, pg. 38/9; Flandin et Coste pl. 210 – 211; – de Morgan, *Miss.* IV, 1 fig. 177 & 178; – *Iran. Felsr.* Abb. 20, 21.

9/ Macdonald Kinneir, *Geographical Memoir of the Persian Empire*, London 1813 pg. 131: „Sahna, village surrounded with gardens, ... close by, on face of the mountains two (?) excavations or chambers, somewhat resembling those of Nakshi Rustam. These contain no inscriptions or sculptures . . . . ., are ascribed by the . . . people to . . . . Farhaud." Ob tatsächlich noch ein zweites Grab vorhanden ist, bleibt sorgfältig aufzuklären. – Ferner Flandin et Coste, *Voy.* I pg. 413; – Hadji Khalfa schreibt Ṣahna mit *Ṣād* und *Ḥā*.

10/ Henry Rawlinson, *Journey from Tabrīz through Kurdistān* etc. in J. R. G. S. X 1840, schreibt Fakhrakah, war 1838 dort; – Houtum-Schindler (1882), *Reisen in Nordwest-Persien* in Z. d. G. f. Erdk. XVIII 1883 pg. 343 schreibt richtiger Fakhrīqā; – de Morgan (1896), *Miss.* IV, 1, pg. 296 s, fig. 172 – 176, schreibt ungenau wie gewöhnlich Endirkach bei Tachiraka; – Belck und Lehmann (1898), vgl. C. F. Lehmann-Haupt, *Armenien einst und jetzt*, Berlin 1910 Bd. I Kap. 8; – de Morgan wie Belck und Lehmann waren alle in der Meinung, das Grab neu entdeckt zu haben; — *Iran. Felsr.* pg. 9, 62, 122 und 256, Abb. 53.

11/ H. Rawlinson, *March to Khūz.* pg. 41.
12/ Issakāwand: de Morgan, *Miss.* IV, 1, pl. XXXII & XXXIII, fig. 179, pg. 301, schreibt Dīnou (für Deh i nāu); – *Iran. Felsr.* Abb. 22, pg. 63 Sarmādj; – Oskar Mann, *Archaeologisches aus Persien*, im Globus, 1903.
13/ *Iran. Felsr.* Tfl. I – IV, Abb. 3, 5, 18 u. 19.
14/ *Iran. Felsr.* Abb. 21 u. 78.
15/ Über *khaudā – karbaltu –* κυρβασία vgl. *Iran. Felsr.* pg. 24 Anm. 1 u. 2; *kirbās* ist auch ar.-pers. Handelswort, Bezeichnung für einen Baumwollstoff, wie oft Namen alter Kleidungsstücke als Stoffnamen fortleben.
16/ *Iran. Felsr.* Tfl. XXVIII und Abb. 71 – 78.
17/ O. M. Dalton, *The Treasure of the Oxus, with other Objects from ancient Persia and India*, London Trustees 1905 pl. XIII und XIV.
18/ *Iran. Felsr.* Abb. 19, pg. 58. Innenansicht des Grabes VI von Persepolis.
19/ Vgl. Überblick, Tabellen und Literatur bei Ferd. Justi, *Gesch. Irans*, im *Grundriß d. Iran. Philologie*, III, 11, p. 404 – 413. Eine unsre Quellen erschöpfende Darstellung der medischen Geschichte gibt es nicht, solange nicht Eduard Meyer's *Alte Geschichte* in neuer Auflage erscheint.
20/ Vgl. Anm. 30, 77 u. 78; – *Premier exposé des résultats archéologiques obtenus dans la Chine Occidentale par la Mission* Gilbert de Voisins, Jean Lartigue et Victor Segalen, 1914, im Journ. Asiat. 1915, II[ème] Série 5, pg. 467 – 486 und II[ème] Sér. 6 pg. 281 – 306.
21/ E. Bretschneider, *Mediaeval Researches from Eastern Asiatic Sources*, 2 Bde London 1888, Neudruck 1910, vol. I, III pg. 35ss; Si-Yu-Ki, *Travels to the West of K'iu Ch'ang Ch'un.*
22/ Die griechische Form bei Diodor in II 13 nach Ktesias, in XVII 110 aber nach einem Alexander-Historiker. Stephan von Byzanz hat seine Bemerkung über Βαγίστανα ebenfalls aus Ktesias, auch ohne Nennung. Bei Isidor von Charax ist für βαΠτανα βαΓΙ⟨C⟩τανα herzustellen. Die Form Καμβαδηνή bei Isidor entspricht Plinius' *Cambades* V 98 und *CambaNdus* (anstatt *CambaLIdus*) VI 134 (Marquart, *Unters. z. Gesch. v. Eran* II 165). Auch hier zwei Quellen, die zweite griechisch und vielleicht gleich der von Tacitus' *Sambulos*, *Ann.* XII 13. Vermutlich ist auch Diodor XVII 110 *Sambana* nur aus KAMBANΔA, wie *Sambulos* aus KAMBONΔOC verderbt, vgl. Anm. 40. [Sicher steht auch Καμβάται Ptol. VI, 1 pg. 387, 22 für Καμβάται(Marq.).] – H. Rawlinson wollte ap. Kampa(n)da in einem heutigen Namen Tchamābādān der gleichen Landschaft wiedererkennen, ein oft wiederholter Irrtum des großen Forschers. Denn 1. würde aus ap. Kampa(n)da nicht Tchamābādān, 2. heißt es in Wahrheit Tchamtchamālābād, und ist der Ort, der von Oldjaitu Khorbende als Sulṭāniyya neu gegründet wurde; das Richtige haben schon Cl. J. Rich, *Residence in Koordistan* I 53, J. von Hammer, *Gesch. d. Ilchane* II 187 und F. B. Charmoy, *Chèref-Nāmeh*, St. Petersbourg 1868, I, 1 pg. 83 nach d. *Djihān-numā*. Der letzte Nachklang des uralten Namens ist die Burg *Gunbadān* bezw. *Kanbandān* im Buch Gushtāsp des Shāhnāme Firdōsī's, in der Isfandiyār gefangen gehalten wird (s. vorläufig Marquart, *Wehrôt u. Arang* 156). – Bilder der Landschaft *Iran. Felsr.* Tfl. XXXIII u. XXXIV.
23/ Die grundlegende Aufnahme der Bīstūn-Inschrift ist das erstaunliche Werk Henry Rawlinson's, veröffentlicht im J. R. Asiat. S. X 1846/47, vgl. J. F. Jones, *Memoirs* pg. 179 – 84 in Select. from the Records of the Bombay Govern. XLIII N. S. Bombay 1857. Nachprüfungen von A. V. Williams Jackson, *The great Behistun Rock* etc. in J. Amer. Orient. Soc. XXIV 1903 pg. 77 – 95, und ders. *Persia Past and Present* New York 1906; und kurz darauf, 1904 von Leonard W. King und R. Campbell Thompson, *The sculptures of Darius the Great on the Rock of Behistun in Persia*, publ. by order of the Trustees, 1907. Die letzte Gesamtausgabe der ap. Keilinschriften F. H. Weissbach, *Die Keilinschr. d. Achaemeniden*, in Vorderasiat. Bibl. Leipzig 1911. [Neuaufnahme durch die Russen während des Krieges. Marquart].
24/ Die Worte heißen in der Anbanini-Sage *K. B.* VI, 1, p. 294s:
col. II 32: *a-na-ku šarru la mu-šal-li-mu māti-šu*
col. III 1: *u re-e-um la mu-šal-li-mu umma-ni-šu.*
In der babyl. Lesart der Dareios-Inschrift ist gerade diese Stelle verwittert, in der altpers. heißt es, Weissbach, *l. c.* pg. 60:

„dahyāušmaiy duruvā ahatiy“, welche Worte die anzanische Lesart mit *„taiyošmi turva asto“* nicht übersetzt, sondern buchstäblich umschreibt, indem sie dabei für den ap. Konjunktiv *ahatiy* den sonst nicht belegten Imperativ *astuv* einsetzt. Daraus folgt, daß diese Worte eine stehende Redensart, also durch häufigen Gebrauch formelhaft geworden sind. Das ist bedeutungsvoll für die literarischen Zusammenhänge.

25/ Die erste photographische Aufnahme von F. Sarre in *Iran. Felsr.* Tfl. XXXV, — vgl. de Morgan, *Miss.* pl. XXVII – XXX. Unveröffentl. Phot. von H. Burchardt im Völkerkunde-Museum zu Berlin. Vgl. King-Thompson, *l. c.* – Zeichnungen: Ker Porter Bd. II pl. 60. – Flandin I pl. 18.

26/ *Iran. Felsr.* Abb. 87 u. 91; vgl. unten: Krone Khosrō's II. im Ṭāq i bustān.

27/ *Iran. Felsr.* Abb. 22; der parthischen Beter v. Bīstūn, Tfl. LII o. l.

28/ Sir Robert Ker Porter, *Travels in Georgia, Persia, Armenia* etc. 1817/20, London 1822; – Lord George Keppel, *Personal Narrative of a journey from India to England* etc. London 1825.

29/ Vgl. E. Herzfeld, *Khorāsān*, Islam 1920. – Merodachbaladan auch bei Ed. Meyer, *Sum. und Sem.* Tfl. I u. II.

30/ Vgl. Anm. 20, 77 u. 198. Archeological Survey of India, Annual Report 1913 – 14, Part I: Sir John Marshall, *Excavations at Taxila* pl. XVIII: Jaṇḍīal Mound before and after excavation, und den Plan dieses Tempels; – dasselbe in Sir John's *Guide to Taxila*, Calcutta 1918; Friedrich Hirth, *Über fremde Einflüsse in der chines. Kunst*, München-Leipzig 1896: Spiegel mit dionysischen Bildern baktrischer Art; – ferner Édouard Chavannes, *Six monuments de la sculpture Chinoise* in *Ars Asiatica, Études et documents publiés sous la direction de* Victor Goloubew 1914; – ders. *Mission archéologique dans la Chine Septentrionale*, Paris 1913; und das angeführte *Erste Exposé* von G. de Voisins.

31/ Die Denkmale sind zuerst bekannt gemacht und beschrieben bei Gelegenheit ihrer Überführung ins Konstantinopeler Museum durch Théodore Macridy Bey, im Bullet. de Corr. Hell. 1913, und sind auch von Mendel im dritten Bande seines großen Katalogs behandelt (vgl. Anm. 114), der im Jahre 1914 in Paris gedruckt, dessen ganze Auflage aber noch im Mai 1920 in Paris bezeichnenderweise zurückgehalten wurde! – vgl. Anm. 76.

32/ *Iran. Felsr.* Abb. 5, 11, 16, 64 u. 65, Tfl. XXII – XXV; – Stolze, *Persepolis*, Berlin A. Asher 1882, Tfln. 19, 26, 27, 40, 41, 43 – 45, 47, 48, 76 – 86.

33/ Für den Oxus-Schatz vgl. Anm. 17; – und Alexander Cunningham, *Relics from ancient Persia* in Journ. Asiat. Soc. of Bengal 1881, pg. 151; 1883 pgg. 64 und 258s. Die Funde von Susa in den entsprechenden Bänden der Memoiren der *Délégation en Perse*.

34/ *Iran. Felsr.* Abb. 11, 12, 14 – 17, 64, pgg. 43ss, 133 – 140.

35/ Ernst Herzfeld, *Ḫana et Mari* in Revue d'Assyriol. et d'Archéol. Orient. 1914, XI, pg. 132.

36/ Vgl. Th. Macridy Bey in Anm. 31.

37/ Kyrosgrab: *Iran. Felsr.* Tfl. XXIX, Abb. 79 u. 80; – Zindān: das. Tfl. XXVII; – Ka'ba i Zardusht: das. Tfl. I, Abb. 1 – 3, 69; daß diese beiden Bauten keine Feuertempel, sondern richtige Gräber sind, beweist, wie ich von E. Brandenburg unter Hinweis auf gleiche Vorkommen in Etrurien und Sizilien lernte, die Rillenanlage in der Tür: das ist ein selbsttätiger Türverschluß! – andre Türen: das. Abb. 70; – die Höhlen und Bauten von Syrt und Sillyon bei Graf Carl Lanckoroński, *Städte Pamphyliens und Pisidiens*, Prag-Wien 1890 I pg. 77ss, bes. Abb. 59, 60, 62 und II pg. 187ss, bes. Abb. 152. – Sie werden dort irrig „hellenistisch“ genannt.

38/ Vgl. die Einleitung zu E. R. Bevan, *The House of Seleucus*, London 1902.

39/ Vgl. E. Herzfeld, *Alongoa*, im Islam VI, 4 über Djingiz, Timur und Alexander und die verschiedenen Gestalten der Geburtsagen Alexanders – und ders. *Thron des Khosrō* im Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlg. XLI, 2 1920, pg. 128; – vgl. Anm. 69 und J. Marquart, *Komanen* S. 228 (Reg. unter ‚Wolf'). Ǧuwainī's Bericht über die Bekehrung der Uiguren, *Berl. Sitzungsber.* 1912 S. 494.

40/ Vgl. Anm. 22. Vermutlich ist auch hier bei Diodor XVII 110 *Sambana* nur verderbt aus ΚΑΜΒΑΝΔΑ, wie Tacitus' *Sambulos* aus ΚΑΜΒΟΝΔΟC. Denn Sittakene ist die Landschaft südlich der Diyāla, durch die die

alte Königsstraße von Babylon nach Agbatana führte, bei Opis d. i. im Gebiet von Seleukeia-Ktesiphon den Tigris übersetzend. Alexander marschiert, wie es mit Heeren nicht anders geht, und wie er immer getan, auf der einzigen großen Straße, durch unser Tor von Asien. Den Rückweg nimmt er mit einer Abbiegung von Māhī dasht nach Mandalī – wie auch Karawanen gelegentlich ziehen –, um die Kossaeer zu strafen.

41/ Nie aufgenommen. Beschrieben allein von A. Houtum-Schindler, *Eastern Persian Irak*, Public. of the R. Geogr. Soc. London 1897 (Supplem. vol.) pg. 98. Über den griechischen Tempel von Taxila vgl. Anm. 30; zu Kashmīr: *Pre-Muhammedan Monuments of Kashmir* von Daya Ram Sahni, im Annual Report 1915–16 des Arch. Surv. of India; ferner einige Bilder bei Rivoira, *Architettura Musulmana*, Mailand 1914, und Photographien Bremer-Lahore. – Olba: Heberdey und Wilhelm, *Reisen in Kilikien 1891 u. 92*, in Denkschr. d. K. Akad. d. Wiss. zu Wien, Bd. 45, 1896 und Herzfeld, *Hellenistisches aus Kilikien* in Archaeol. Anzeig. 1909; Veröffentl. noch in Vorbereitung; Assur und Warka in den Wiss. Veröffentl. der D.O.G.; – Kangawar: Texier, *Description de l'Arménie, la Perse* etc. Paris 1842–52, pg. 161 und pl. 63 & 68; Flandin et Coste pl. 20–23; *Iran. Felsr.* XLVII u. XLVIII.

42/ Die Grabstele von Hārūnābād (od. Harnāwā) ist nur von ihrem Entdecker J. F. Jones beschrieben, *Memoirs* pg. 193/94; vgl. *Iran. Felsr.* pg. 226.

43/ H. Heydemann, *Die Knöchelspielerin im Palazzo Colonna zu Rom*, Zweites Hallesches Winckelmanns-Programm Halle 1877. Das Berliner Stück trägt die Nr. 494 und wird ins II. Jhdt. nach Chr. gesetzt.

44/ Zu den Satyrn und Silenen mit umgehängtem Fell vgl. Berlin 258, 262, 277, 278, 1578. Furtwängler, *Der Satyr v. Pergamon*, 40. Berliner Winckelmanns-Programm 1880; Heinrich Bulle, *Der schöne Mensch*, München 1898, zu Tfl. 66; Wilhelm Klein, *Praxiteles*, Leipzig 1898, pg. 191–99. – Zu Sokrates: Berlin 298, 391, Kekule von Stradonitz, *Die Bildnisse des Sokrates*, Abhandl. d. Preuß. Akad. d. Wiss. 1908; Hekler, *Bildniskunst*; Zu den Barbaren: Berlin 461–465, alle II. Jhdt. n. Chr., 1528, 1529 Gallier. – Einen ganz ähnlichen Zusammenhang zwischen Dämonen und Barbaren findet Grünwedel, *Altbuddhist. Kultstätten*, pg. 30, wo er feststellt, „daß in den Dämonenbildern der buddhistischen Archäologie Reminiszenzen an Aboriginer der indischen Kulturwelt in ihrer weitesten Ausdehnung vorkommen und treu bewahrt werden."

45/ Dīnawar vgl. de Morgan, *Miss.* IV, I, Karte fig. 170.

46/ Grünwedel, *Buddhist. Kunst in Indien*, Handbuch d. Mus. f. Völkerkunde, Abb. 40, 2. Aufl. 1900, Heer Māra's, – und *Altb. Kultst.* Abb. 57–59, 311–15, 384.

47/ Beispiele bei Robert Koldewey, *Das wiedererstehende Babylon*, Abb. 149 und 150.

48/ Sir William Ramsay's Studie „*The permanence of religion at holy places in the East*" aus seinen „*Pauline and other studies in early Christian History*", London 1906; – M. Aurel Stein, *Third Expedition in Central Asia*, im Geogr. Journ. 47, 1916, pg. 358–64, wiederholt in 48, 1916, pg. 97–130: „extensive ruins on slope of Kōh i Khwaja hills, remains of large Buddhist sanctuary, first traced on Persian soil; site which to this day retained special sanctity for the Muhammedans."

49/ Silvestre de Sacy, *Mémoire sur diverses antiquités de la Perse*, Paris 1793; – ders. *Mémoire sur les monuments et inscriptions de Bi-ssutoun*, Paris 1815, beide in den Mém. de l'Institut de France; – Flandin et Coste, pl. 16 und 19; – de Morgan, *Miss.* fig. 165. – Ritter, *Erdkunde* Bd. IX pg. 351. – King-Thompson, pg. XXIV u. Tfl. IX.

50/ Über die Inschrift außer de Sacy: Alfred von Gutschmid, *Kleine Schriften* III, III: *Gotarzes*; – Stein bei Pauly-Wissowa s. v. *Gotarzes*; – Olshausen, Berl. Sitz.-Ber. 7. März 1878, „*Ueber d. Zeitalter einiger Inschr. auf arsac. u. sasan. Monum.*"; – vor allem aber Josef Marquart, *Beiträge z. Gesch. und Sage von Ērān*, in Z. D. M. G. XLIX, 1895, pg. 628–672. – vgl. auch d'Herbelot, *Biblioth. Orient.* s. v. Gūdarz. – Percy Gradner, *The Parthian Coinage*, vgl. Anm. 67, schreibt pg. 12s über die Inschrift: „So far as I am aware, no one has yet succeeded in translating the inscription."

– Zum Namen Kophasates vgl. JUSTI, *Namenbuch* pg. 165 unter Kōhzādh und pg. 9 unter Ahuramazdāh 34) n. HORN-STEINDORFF, *Sasan. Siegelst.* pg. 32, no. 22. Ich betrachte auch das K als sicher, da schon KER PORTER es las.

51/ *Iran. Felsr.* Tfl. V, pg. 71 ss; – KER PORTER I 24; – TEXIER II 134; – FLANDIN et COSTE IV 188; – STOLZE 117; M. DIEULAFOY, *L'Art antique de la Perse* V, 14.

52/ M. A. STEIN, *Zoroastrian Deities on Indo-Scythian Coins*, Babyl. and Orient. Record I, London 1887, pg. 155 – 166; oder in Indian Antiquary XVII 1888 pg. 89 – 98. Münze Bahrām's II: *Iran. Felsr.* Abb. 27 u. 85; – Gemme und Münze Bahrāms IV, das. Abb. 31 u. 36; – Kopf Bahrām's II. Abb. 106.

53/ Über das Abkürzen der Darstellungen im Sasanidischen vgl. HERZFELD, *Thron d. Khosrō* pg. 110.

54/ EB. SCHRADER, *Datierung d. babyl. Arsaciden-Inschriften* in Sitz.-Ber. d. Preuß. Akad. d. Wiss. vom 4. XII. 1890 u. 8. I. 1891; – die Texte bei STRASSMAIER in Zeitschr. f. Assyr. III 147; VI 222, 226; VII 204; VIII 112s; – JOS. MARQUART bei WIRTH, *Aus orient. Chroniken*, 1893 pg. 262; – EDUARD MAHLER, *Die Datierung der babylon. Arsacideninschriften*, Wiener Zeitschr. f. d. Kunde d. Morglds. XI 1901 pg. 57 – 71; – über den Orodes auch MARQUART bei HERZFELD, *Hatra* in Z. D. M. G. 68, 1914 pg. 655 – 676. – vgl. Anm. 86.

55/ *Iran. Felsr.* Tfl. VIII u. LI; – FLANDIN et COSTE IV pl. 174 u. 184; – KER PORTER I 20; – TEXIER II 132; – STOLZE 121.

56/ A. CHRISTENSEN, *L'empire des Sasanides*, Kgl. Danske Vidensk. Selsk. Skrifter, 7. Reihe I, 1, Kopenhagen 1907, pg. 90 – 91.

57/ FLANDIN et COSTE 43; – DIEULAFOY V pg. 126 fig. 111.

58/ JAMES MORIER, *A Journey through Persia, Armenia and Asia Minor*, London 1812, pg. 14; – KER PORTER I 22; – TEXIER II 131; – FLANDIN et COSTE IV 176 u. 183; – STOLZE II 118; – DIEUL. V fig. 102; – GEORGE N. CURZON, *Persia and the Persian Question* pg. 122; – *Iran. Felsr.* pg. 6 und Abb. 28.

59/ J. MORIER, *A second Journey through Persia, Armenia and Asia Minor*, London 1818, pg. 190; – Sir WILLIAM OUSELEY, *Travels in various Countries of the East* III pl. 65 pg. 183; – W. PRICE, *Journal of an Embassy*, 1811 – 12, pg. 37; – JAMES BAILLIE FRASER (1821 – 34), *Narrative of a Journey into Khorassan* II, pg. 49; – KER PORTER I 363.

60/ E. BABELON, *Une Camée sassanide de la Bibliothèque Nationale* in Fondation PIOT I, Paris 1894 u. ö., vgl. *Iran. Felsr.* Abb. 30.

61/ A. I. SMIRNOFF, *Argenterie Orientale, Izdanie* d. Kais. Archaeol. Kom. St. Petersburg, 20. Febr. 1909, pl. XXIII Nr. 50, aus Kulagysh in der Ermitage.

62/ JULIUS LESSING, *Die Gewebe-Sammlung des Kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin*, Berlin 1900 – 09, Tfl. 26; – OTTO VON FALKE, *Kunstgeschichte d. Seidenweberei*, Berlin 1913, Abb. 105.

63/ Vgl. A. CHRISTENSEN, *L'empire des Sasan.* pg. 63; – THEODOR NÖLDEKE, *Geschichte d. Perser u. Araber z. Z. d. Sasanid., aus d. Chron. d. Tabari*, Leyden 1879, pg. 14 – 15, 22.

64/ Athenaeus, *Deipnosophistae* XIII 575 a. – Über den Mythos JOSEF MARQUART, *Wehrōt und Arang*, Leyden, BRILL, 1907 gedruckt, aber nicht erschienen. TH. NÖLDEKE, *D. iran. Nationalepos* im Grundr. d. ir. Phil. II, II, 4 pg. 133 s.

65/ Vgl. Anm. 50, v. GUTSCHMID, STEIN, MARQUART; – auch A. v. GUTSCHMID, *Kleine Schriften* III, II: *Zur Gesch. d. Arsaciden*; – Tacitus, *Ab excessu Divi Augusti* XI 8 – 10, XII 10 – 14; – Josephus, *Antiquitates Judaicae* XX 3, 1 – 14; – Apollonius: *Philostratos in Honour of Apollonius of Tyana*, transl. by J. S. PHILLIMARE, Oxford 1912.

66/ Vgl. Anm. 22 u. 40.

67/ Die gewöhnl. Münzen Gotarzes' zeigt unsre Tafel XIX u. – Das Pariser Exemplar der Münze mit der genealogischen Legende: ADRIEN DE LONGPÉRIER, in Revue Numismatique 1841 pg. 255, pl. XII, 2; – das Petersburger: DE BARTHOLOMAEI in Mém. de la Soc. d'Archéol. et de Num. de St. Petersbourg II 1848, pg. 60 s, pl. VI nr. 83 und STANISLAS DE CHAUDOIR, *Corrections à l'ouvrage de Sestini* 1835, Supplém. pg. 19 – 22; – A. VON GUTSCHMID, *Gotarzes* pg. 68 – 72. – PERCY GARDNER, *The Parthian Coinage*, in The internat. Numismata Orientalia part. V, London 1877,

pg. 49/50. – Das Londoner Exemplar (?) bei Warwick Wroth, *Catalogue of the Coins of Parthia*, London 1903, pl. XXVII nr. 2; – Olshausen in Berl. Sitz.-Ber. 1878 pg. 177; – J. Marquart, *Beiträge* pg. 628 u. Brief 31. VII. 20: „Für *pusar i xvāndah* habe ich jüngst einen Beleg gefunden; also der Sinn ist gesichert."

68/ Th. Nöldeke, *Persische Studien*, II pg. 30s, in Wiener Sitz.-Ber. 1892 und ders. *D. Iran. Nationalepos*, im *Grundriß* II II 4, § 8; J. Marquart, *Beiträge* und Brief vom 30. Mai, 18. Juni 1920 und 19. Aug. 20: „Bezüglich des Mithrates von Bīstūn möchte ich bemerken: da wir es mit einer noch vorhandenen und lesbaren Inschrift zu tun haben, wäre die Annahme, Μιθράτης sei ungenau geschrieben für Μιθραάτης = *Miθrahāta (med.), wie Φραάτης = Frahāta für Φραδάτης = Fraδāta, nur ein Notbehelf. Methodischer ist es, sich an die vorliegende Schreibweise zu halten und diese zu erklären, wenn sie einen Sinn gibt. Dies ist der Fall, wenn wir annehmen, daß **Miθrāta* schon in der Sprache durch Haplologie aus **Miθra-rāta* entstanden war. *rāta*, Part. Perf. Pass. zu *rā*, ist Synonym von *dāta*, geschenkt; ich kenne dies Wort als Namenselement aus zwei Personen- und einem Ortsnamen. 1. a) *Khakharāta*, das Geschlecht des Nahapāna, des Stifters der Dynastie der sog. Westlichen Kṣatrapas (Śaka), nach denen die Śaka-Aera benannt ist, Inschrift von Nāsik 18; *Khakharāta* steht für skt. *Kṣaharāta* = mitteliran. **χšāharāt* „vom König geschenkt". b) *Šāharāt*, der letzte König von Adiabene, in der *Chronik von Arbela*. Die Iranier von Adiabene stammen, wie die Könige von Orhāi und von Maišān, von dem großen „Skythen"einfall 129 v. Chr., von dem Johannes von Antiocheia kurz berichtet, sind also keine Parner (sog. Parther), sondern Saken. – 2. Ἰέζδραδος, ein Sarmate, Latyschev I 117, n. 79, d. i. „Geschenkt von d. *yazata*", von Justi, Namenbuch 149a falsch erklärt, halbrichtig pg. 507. – Dann im Ortsnamen *Vara-rat* (Sebēos), Ort der Schlacht zwischen Khosrau Aparwēž, bezw. dem römisch-persischen Heere und Bahrām Čōbīn, an der Südostecke des Urmiya-Sees; bei al-Masʿūdī الشيز والران; beim Zeitgenossen Theophylaktos Simokattes wird der Fluß, in dessen Nähe die Schlacht stattfand, Βλαράθος genannt. Viel Falsches bei Nöldeke und Hoffmann, ein Gallimathias bei Rawlinson. Es ist mittelmed. *var-rāt*, „Geschenk des Sees", (aw. *rāʿti*, ‚Geschenk' und mp. *var*, aw. *vairi-*). *Mīlāδ*, der Vater des Gurgēn im Epos, ist sicher eine geschichtliche Person, („Parther"), aber der Lautwandel *rd* > *l* (Mīlāδ < Mirdāδ, Miθraδāta) ist persisch, nicht medisch." –

69/ Th. Nöldeke, *Beiträge zur Gesch. des Alexanderromans*, Wiener Denkschr. XXXVIII Abhdlg. 5, 1890; – Mark Lidzbarski in Z. f. Assyr. VIII, 113s u. 263ss; – E. A. Wallis Budge, *Life and Exploits of Alexander the Great*, London 1896; – Herzfeld, *Thron d. Khosrō*, pg. 123ss; – Vgl. Anm. 39.

70/ Vgl. J. Marquart, *Erānšahr nach d. Geogr. des Ps. Moses Xorenacʿi*: Göttinger Abhdlgn. N. F. 3, 1901; ders. *Osteurop. und ostasiat. Streifzüge*, Leipzig 1903; – Sten Konow, *Some documents relating to the Ancient History of the Indo-Scythians*, in J. R. As. Soc. 1920, 1, pg. 156s.

71/ Ellis H. Minns, *Parchments of the Parthian Period from Avroman in Kurdistan*, in J. of Hell. Stud. XXXV 1915, pg. 22–65. – Das Pahlawīk-Pergament ohne Erfolg behandelt von A. Cowley, *The Pahlawi Document of Avroman*, in J. R. As. Soc. 1919 April pg. 147–54; – von Andreas schon 1914 entziffert und übersetzt, aber nie veröffentlicht. – Die griechische Datierung lautet (Brief Marquart's): βασιλεύοντος βασιλέων Ἀρσάκου εὐεργέτου δικαίου ἐπιφανοῦς καὶ φιλέλληνος καὶ βασιλισσῶν Σιάκης τε τῆς ὁμοπατρίας αὐτοῦ ἀδελφῆς καὶ γυναικὸς καὶ Ἀρυαζάτης τῆς ἐπικαλουμένης Αὐτόμα τῆς ἐγ βασιλέως μεγάλου Τιγράνου καὶ γυναικὸς αὐτοῦ... ἔτους εκσ΄. „Als König der Könige war Arsakes der Wohltäter der Gerechte der Erschienene und Hellenenfreund und als Königinnen waren Siake (**sijāk* < *sijāvak*, die Schwarze', wie *pāk* < **pāvak* ‚rein') seine Schwester vom gleichen Vater und Gemahlin, und Harvāzāt (Ganz-Edel) mit Beinamen Avtom, (mp. **aβtom* < aw. *aβdōtoma*, d. i. die „Ausgezeichnetste"), Tochter des Großkönigs Tigranes, und seine Gemahlin .... im Jahre 225". Gerade seit Gotarzes, 223 Sel. erscheint auch auf den babylonischen Tafeln die Nennung der Königinnen im

Datum; z. B. *šanat* 160-*kan ša ši-i šanat* 224-*kan Aršakā ša u štaridu Gutarzā šarru u aššat Aššibatum aššatišu šarratu*". – Vgl. MAHLER, *l. c.* in W. Z. K. M. XV 1901, *ša uštaridu* im Sinne von *ša šūmušu*.

72/ A. VON GUTSCHMID, *Untersuchungen zur Gesch. d. Königreichs Osrhoëne*, Mém. de l'Acad. de St. Pétersbourg VII 35, 1887; – RUBENS DUVAL, *Histoire d'Édesse*, Paris 1892. Frhrr. HILLER v. GAERTRINGEN und Frhrr. v. OPPENHEIM, *Die Höhleninschrift von Edessa mit dem Briefe Jesu an Abgar, Berl. Sitz.-Ber.* 1914.

73/ Vgl. die gesamte Literatur bei PHILLIMORE Anm. 65.

74/ HAMDY Bey et OSGAN Effendi, *Le tumulus de Nemroud Dagh*, Constantinople 1883; – HUMANN und PUCHSTEIN, *Reisen in Kleinasien und Nordsyrien*, Berlin 1890.

75/ *Iran. Felsr.* Text zu Tfl. XXII – XXV; – Im *Abijātkār i Zarērān, Pahl. Texts*, ed. by J. M. JAMASP-ASANA, Bombay 1913, II, 7 verspricht der König der Chioniten, der *xyōnān xvatāy*, dem *Vištāsp šāh* „wir wollen dir als König huldigen" „*-tān pa xvatāy paristēm*". Diese „*pa xvatāy paristišnə*" ist also hier dargestellt.

76/ J. A. R. MUNRO, *Dascylion*, im J. of Hell. Stud. XXXII 1912; – vgl. die Stele von Tchaushköi bei HASLUCK im J. H. St. XXVI pl. VI; dazu PERDRIZET in Rev. Archéol. 1903 pl. XIII und TH. MACRIDY, *l. c.*; vgl. Anm. 31 zum Oxus-Schatz Anm. 17, Goldscheibe no. 22 pl. VIII u. Silberscheibe no. 24 pl. IX.

77/ Vgl. die in Anm. 20 und 30 angeführte Literatur und ÉD. CHAVANNES, *La sculpture sur pierre en Chine au temps des deux dynasties Hans*, Paris 1893.

78/ Flügelpferde, Flügellöwen, Hippokampenähnliche Tiere an den Gräbern der T'ang-Kaiser, CHAVANNES, *Miss.* No. 451, 454/55, 462/63 u. s. f. FRIEDRICH PERZYŃSKI, *Von Chinas Göttern*, München-Leipzig 1920, Tfl. 72 u. 73, Grotten von Yünkang. – Man vgl. ferner den „Roten Vogel" des rechten Pfeilers d. Shen in K'iu-hien mit den sasanid. Hippokampen und indischen Garuḍa's, vgl. die Untersuchungen GRÜNWEDEL's, FOUCHER's über die westlichen Motive in der mittelindischen und der Gandhāra-Kunst. – Vgl. Anm. 20, 30 und 198.

79/ Die Reiter auf dem 3. und 4. Stein der Basreliefs des Hiao T'ang-shan bei CHAVANNES, *Sculp. sur pierre* pl. XXXVIII, *Miss.* pl. XXVI no. 47 u. XXVIII no. 50; besonders aber die Pfeiler d. Shao-She in *6 Sculp.* pl. II, vgl. *Miss.* pl. XIX 35; und endlich die wundervollen „Renner" vom Grabe des Kaisers T'ai-tsong (gest. 649 n. Chr.), *Miss.* pl. 289 no. 443 – 445.

80/ Mission G. DE VOISINS (Anm. 20) Teil I, fig. 1 & 2. – Der Löwe von Babylon z. B. KOLDEWEY, *Wiedererst. Bab.* Abb. 101.

81/ FLANDIN et COSTE, pl. 208. B; – DE MORGAN, *Miss.* fig. 144 – 145.

82/ Denkmal von Salmās (oder Dilman); TEXIER pl. 40; KER PORTER II pg. 82; FLANDIN et COSTE pl. 204 & 205; – Photogr. bei EBERHARD JOACHIM Graf WESTARP, *Unter Halbmond und Sonne* pg. 256, Berlin 1913, und bei A. V. W. JACKSON, *Persia Past and Present* pg. 81.

83/ E. HERZFELD, *Paikuli* siehe Anm. 1.

84/ Vgl. HERZFELD, *Pasargadae, Untersuchungen zur Persischen Archaeologie*, in Klio VIII, 1 1908.

85/ Entdeckt von J. F. JONES, *Mem.* pg. 185 „isolated stone, triangular shape, never before noticed"; unsre Abbildung nach einer Aufnahme von O. MANN, vgl. Globus 1903. – Gute Abb. bei KING-THOMPSON Tfl. X u. XI.

86/ Die Partherstelen in den Mitt. d. D. O. G. 1904, Nr. 21 pg. 26 u. 37; Nr. 22 pg. 48 bis 52; Nr. 25 pg. 29/30. Vgl. *Iran. Felsr.* pg. 228. Die Parther-Stelen von Assur, die Awramān-Pergamente, die babylonischen Keilschrift-Tafeln und das Felsdenkmal von Bīstūn sind alle aus fast dem selben Jahre, 224 – 25 Sel., mit Spielraum für das Felsdenkmal. Die Haltung der Parther – wenn es nicht die letzten der Assyrer sind – von Assur hat augenfällige Beziehung zu den Huldigenden von Bīstūn. Vgl. P. JENSEN, *Die aramaeisch. Inschriften von Assur*, Berl. Sitz.-Ber. 1920.

87/ Denkmal Shāpūr's I. in Shāpūr: *Iran. Felsr.* XL, von SARRE als „wahrscheinl. Khosrō II." bezeichnet; und Abb. 101 nach FLANDIN et COSTE pl. 50, STOLZE Tfl. 138. – Naqsh i Bahrām in Ṣaḥrā i Bahrām bei C. C. Baron DE BODE, *Travels in Luristan and Arabistan*, London 1845, und nur darnach bei FLANDIN pl. 229; STOLZE II 146.

88/ *Archaeological Survey of India*, Annual Reports 1911 – 12, *Explorations at Mathurā*, von J. PH. VOGEL; – vgl. Anm. 108.

89/ Andre photographische Aufnahmen von

Belang, abgesehen von den erwähnten Tafeln der *Iran. Felsr.* gibt es nicht. Die gründlichste zeichnerische Aufnahme ist die von Flandin, pl. 1 – 17, der ich auch den Plan und Schnitt entnommen habe. Daneben ist noch die ältere Aufnahme Ker Porter's ihrer treffenden Stilwidergabe wegen beachtenswert. Dagegen sind die Tafeln XXXIV – XXXVIII de Morgan's *Mission scientifique en Perse*, IV: *Recherches achéologiques* II Paris 1896, entbehrlich, und seine sämtlichen Zeichnungen 180 - 203 sind nicht nur Ker Porter und Flandin gegenüber ein Rückschritt, sondern geradezu irreführend ungenau. Im Folgenden gebe ich die abendländische Literatur über den Ṭāq i bustān, soweit sie für ihre Zeit wertvolle Aufnahmen und Untersuchungen enthält.

1617 – 19 Pietro Della Valle, *Viaggi descritti in lettere familiari al* S. Schipano, Brighton 1843, 2 Bde.

1623 – 63 Jean Baptiste Tavernier, *Les six voyages en Turquie, en Perse et aux Indes*, 3 vol. Paris 1671 – 81.

1671 – 77 Le Chevalier Chardin, *Voyages en Perse et autres lieux de l'Orient*, Amsterdam 1711, 3 Bde.

1737 J. Otter, *Voyage en Turquie et en Perse, avec une relation des expéditions de Thamas Kouli Kan*, Paris 1748, pg. 184 – 88, reiste mit dem Gesandten des Großtürken an Nādir Shāh und ist der erste genaue Beschreiber.

1741 Khwādja ʿAbd al-karīm Kashmīrī, Verfasser des *Bayān i wāqiʿ*, einer Geschichte Nādir Shāh's, begleitete den Shāh 1741 auf der Wallfahrt nach Mekka; *The Memoirs of Khoja A. translated by* Francis Gladwin, Calcutta 1788, benutzt von S. de Sacy; cf. Langlès, *Voyage de l'Inde à la Mekke.*

4. März 1755 liest d'Anville seine Abhandlung über die Denkmäler vor der Académie, nach Briefen, die der Vater Emanuel de St. Albert Carmeliter Barfüßler, Apostolischer Vicar in Baghdad, dem Herzog v. Orléans gesandt und dieser schon 1743 an d'A. gegeben hatte; Bd. XXVII der *Mémoires de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres.*

4. Mai 1787 Brief des Abtes Beauchamps, Generalvicars des Bistums Baghdad, an den Botschafter in Constantinopel M. de Choiseul-Gouffier, durch Vermittlung des Astronomen Lalande an S. de Sacy, Journ. des Savans, nov. 1790, pg. 726.

Silvestre de Sacy, *Mémoires sur diverses Antiquités de la Perse*, Paris 1793; – und ders. *Mémoire sur les monumens et les inscriptions de Bi-ssutoun*, Paris 1815; beide in den Mém. de l'Inst. Roy. de France.

1795 – 96 Guillaume Antoine Olivier, *Voyage dans l'Empire Othoman*, 4 Bde, Paris 1801, II pg. 14 – 19, mit Abbildungen.

1808 Adrien Dupré, *Voyage en Perse, fait dans les annés 1807, 1808 et 1809 en traversant la Natolie et la Mésopotamie*, Paris 1819.

Macdonald Kinneir, *Geographical Memoir of the Persian Empire*, London 1813, pg. 132 – 136.

1817 – 20 Sir Robert Ker Porter, *Travels in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylonia* &c &c, London 1822, 2 Bde, II pl. 61 ss.

1823 Lord George Keppel (6. Earl of Albemarle, 1799 – 1891), *Personal Narrative of a Journey from India to England* etc. London 1825, II pg. 35 – 47.

1836 Henry Rawlinson, *March from Zohāb to Khūzistān*, in J. R. Geog. Soc. IX. 1839, pg. 116 und James Felix Jones in seinen *Memoirs, Select. fr. the rec. of the Bombay Gov. NS.* No. XLIII, Bombay 1857.

1840/41 Flandin et Coste, *Voyage en Perse pendant les anneés 1840 – 41, Perse Ancienne et moderne*, pl. 1 – 14, und dies. *Relation du voyage*, Paris 1851, chap. XXVI – XXVII.

1867 T. M. Chevalier Lycklama a nijeholt, *Voyage en Russie, au Caucase et en Perse*, Paris-Amsterdam 1872 – 75, 4 Bde, Bd. III pg. 460 ss.

1881/2 Marcel Dieulafoy, *L'Art antique de la Perse*, Paris 1884 – 85, Bd. V, pg. 95 – 108.

K. D. Kiash, *Ancient Persian sculptures or the monuments, buildings, basreliefs, rock-inscriptions* &c &c, Bombay 1889.

George N. Curzon, *Persia and the Persian Question*, London 1892, Bd. I, pg. 560 ss.

Oskar Mann, *Archaeologisches aus Persien*, im Globus 1903.

Ferdinand Justi, *Life and Legend of Zarathustra,* in *Avesta Studies,* Straßburg 1904.

A. V. Williams Jackson, *Persia Past and Present,* New York 1906.

F. Sarre und E. Herzfeld, *Iranische Felsreliefs,* Berlin 1910.

E. Herzfeld, *Der Thron des Khosrō, Quellenkritische und ikonographische Studien über Grenzgebiete der Kunstgeschichte des Morgen- und Abendlandes,* in Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. 1920, 1 u. 2.

In dieser Liste fehlt Austen Henry Layard's *venerabile nomen.* Und doch war er mit dem Genossen seiner Abenteuer, Edward Ledwich Mitford, dort. Vgl. Layard's *Early Adventures* und Mitford's *Land-March from England to Ceylon 40 years ago,* London 1884. Sie waren beide in den Tagen am Ṭāq i bustān, da Eugène Flandin seine große Arbeit ausführte. In der *Voyage* I pg. 443ss. berichtet Flandin in folgender, köstlichen Weise von dem Besuch der beiden jungen Engländer, die zu seinem Mißfallen in persischem Gewand erschienen und nach ihrem ersten Besuch ihr baldiges Wiederkommen versprachen. pg. 446: „Quelques jours s'étaient écoulés depuis leur visite et je ne les avai pas revu . . . . . Quel fut mon étonnement, quand je reçu une lettre de l'un d'eux, de M. Layard, qui m'apprenait qu'ils ne pouvaient revenir. – Le Serdâr avait l'ordre de les faire garder à vue. Ils lui étaient désignés comme suspects, et gens à ne pas laisser circuler librement. Il les faisait partir le lendemain sous bonne escorte, et les envoyait au camp du Châh qui devait être à Hamadân. . . . . Plus loin j'aurai l'occasion de raconter quelques particularités qui se rapportent aux excursions de l'un de ces Anglais; elles prouveront que le gouvernement Persan n'avait fait, dans cette occasion, qu'un acte de légitime défense de ses intérêts, et qu'il avait d'excellentes raisons de se défier des perégrinations de ces deux voyageurs qui n'étaient autre chose que deux agents, espèce d'enfants perdus tels que l'Angleterre répand dans toute l'Asie pour nouer ou entretenir à leur risques et périls les intrigues au moyen desquelles elle corrompt et entraîne les uns afin de vaincre et asservir les autres. On les soutient, on les encourage autant qu'on peut. Échouent-ils? comme ils ne sont revêtus d'aucun caractère officiel, on les désavoue. S'ils réussissent, au contraire, et gagnent à l'Angleterre quelque population ou quelque territoire, la mère patrie les récompense, les accrédite, et leur exemple encourage d'autres aventuriers à tenter les mêmes entreprises pour en retirer des fruits semblables. – On peut dire que ces agents volontaires sont les noeuds qui serrent les mailles de ce vaste réseau sous lequel l'Angleterre retient déjà une si grande partie du globe. Cette politique peut être habile; mais elle est chanceuse pour ceux qui s'y dévouent, et l'Europe ne sait pas assez à quel point cette politique machiavélique est odieuse aux peuples chez lesquels ses racines tracent sourdement dans le sol qu'elle finit par couvrir de parasites."

90/ J. F. Jones, *Mem.* pg. 191.

91/ Über den Wakīl al-daulah handelt Curzon, *P. P. Q.* I. pg. 559 – 60.

92/ Die baulichen Reste und die Quellfassung von Shāpūr bei Flandin et Coste pl. 45-47.

93/ *Persia ovvero Secondo Viaggio in Oriente* di F. Leandro di Santa Cecilia Carmelitano, Scalzo dell'Oriente, Roma 1757, pg. 19. Vgl. Sarre in *Iran. Felsr.* pg. 211 Anm. 2.

94/ Vgl. Hermann Ethé, *Neup. Literatur* im Grundr. d. iran. Phil. II, V, pg. 324 s. – Abbildungen bei Ker Porter, Flandin, *Iran. Felsr.*; Deutungen bei Jackson, *P. P. P.* pg. 220 und Justi, *Life & Legend* pg. 157.

95/ Es gibt Belehnungsbilder von Ardashīr I. 1: Naqsh i Rustam I., zu Roß, mit Ohormizd, Fächerträger und zwei zu Boden gestreckten Feinden. 2: zu Fuß, Naqsh i Radjab II., mit Ohormizd, dem Thronfolger, einem Würdenträger, dem Diener mit dem Fächer und zwei Frauen unterm Baldachin. 3: Fīrūzābād, zu Fuß, mit Ohormizd, Fächerträger und zwei Großen. Von Shāpūr I. 4: Naqsh i Radjab III., zu Roß, mit Ohormizd; 5: Shāpūr Nr. V, zu Roß, mit Ohormizd und Valerian. Von Bahrām I.: 6. in Shāpūr Nr. II., zu Roß mit Ohormizd. – Endlich 7. als letztes der ersten Zeitspanne, Naqsh i Rustam Nr. VII Narseh mit Anāhit, dem Thronfolger und einem Würdenträger.

96/ Die beiden umfassendsten Werke über die Münzen der Sasaniden sind B. Dorn's Katalog der *Collection de monnaies sassanides de feu le Lieut.-Gén.* J. de Bar-

THOLOMAEI, St. Petersburg 1875, und A. D. MORDTMANN's Arbeiten in Z. D. M. G. XIX und zusammenfassend in Bd. XXIII und XXXIV.

97/ In der Beschreibung von Khosrō's Thron spricht Firdōsī von einem Seidenbrokat, in dem die Bilder der 48 Könige mit ihren besonderen Kronen und Thronen eingewirkt waren; vgl. *Thron d. Khosrō* pg. 2 Anm. 5. Daß jeder Herrscher einen besonderen Thron gehabt, ist nicht bekannt und widerspricht unmittelbar dem geschilderten altererbten Thron; mir will scheinen als spielte Firdōsī hier auf die Thronnamen an. JOHANNES CHRYSOSTOMUS, *Epistula ad Col. Hom.* 4, ed. Venet. 1741, X 378, vgl. NÖLDEKE, *Tab.* pg. 453 ‚καὶ ἀνάκειται καθάπερ τέρας.'

99/ Abb. der Krone Ardashīr's I. *Iran. Felsr.* Abb. 25, 26; Narseh's das. Abb. 37, 40.

100/ Über das Bild Ardashīr's I. mit dem Feind vgl. SARRE in *Iran. Felsr.* pg. 67 – 71.

101/ Der Cameo Bahrām's IV. in *Iran. Felsr.* Abb. 31, nach EDWARD THOMAS, *Early Sassanian Inscriptions, Seals and Coins*, London 1868. Auch besprochen von MORDTMANN in Z. D. M. G. XXIX pg. 199.

102/ Die magische Deutung des Auf-dem-Feind-Stehens scheint mir durch das sehr zerstörte Bild V von Shāpūr bewiesen zu werden, *Iran. Felsr.* Tfl. XLIV, pg. 122. Hier sieht man Ohormizd und Shāpūr I. zu Roß, gegenständig, beide auf ihrem zu Boden gestreckten Feind reitend, und zwischen ihnen die Gestalt, auf die allein der besiegte Feind Shāpūr's I. gedeutet werden könnte, nämlich den Kaiser Valerian. Da nicht beide Gestalten Valerian sein können, so folgt, daß der zu Boden Gestreckte rein sinnbildliche, magische Bedeutung hat. – Daß der Gedanke nicht erst sasanidisch, sondern bereits achaemenidisch ist, lehrt der Chalcedon Oxus-Schatz no. 114, pl. XV.

103/ Das Stehen der Hettiter-Götter auf ihrem Gefährt oder Attribut in der großen Götterprozession von Yazylyqaya bei Boghazköi, siehe HUMANN und PUCHSTEIN, und GARSTANG, *The Land of the Hittites*; nach Assyrien übertragen in den Götterprozessionen von Ma'althāyā bei V. PLACE, *Ninive et l'Assyrie*, pl. 45 und bei LEHMANN-HAUPT, *Materialien zur älteren Gesch. Armeniens u. Mesopotamiens*, in den Götting. Abhdlg. N. F. Bd. IX, 3, Göttingen 1907.

104/ Salmās siehe Anm. 82; zu dem Brustschmuck vgl. *Thron d. Khosrō* pg. 112 Anm. 5. – Als Beispiele dienen: Das Silberfigürchen der Islam. Abtlg. d. K. Friedr. Mus., SARRE im Jahrb. d. Kgl. Pr. Kunstslg. 1910 II; ferner die Silberschüsseln bei SMIRNOFF pl. XXIX, 57 Shāpūr II., Coll. Stroganoff-St. Petersburg, pl. XXXII 60, Shāpūr II. in später Nachbildung, pl. XXVI 54 Bahrām V. Gōr, der Held der Jagdabenteuer, Brit. Mus. vgl. NÖLDEKE, *Tab.* pg. 90; – pl. XXVIII 56 in Kazan ist auch ein Abenteuer Bahrām's V., des Jägers Krone aber ist Pērōz', Kawādh's oder Khosrō's I.; vgl. pl. CXIV, 287; – pl. CXXIII, 309 Coll. Botkine, Petersburg ist Khosrō I., der auch auf dem Bergkristall der Pariser Goldschale, pl. XXIV, erscheint; pl. XXXI 59 Paris ist Khosrō II., unsre Tfl. LIII; – Bahrām IV. erscheint auf dem Onyx des Britischen Museum EDWARD THOMAS, *Early Inscr.* pg. 112, *Iran. Felsr.* Abb. 36; Pērōz auf dem Carneol der Pariser Nationalbibliothek, Nr. 361 Phot. GIRAUDON; BABELON, *Catalogue des Camées* etc. pg. 163ss und Nr. 360 u. 361.

105/ Der Brustschmuck auf Stoffen aus Aegypten: O. v. FALKE, *l. c.* Abb. 46 pg. 38: Seidenstoff v. Sens, und Abb. 27 pg. 21 wollenes Einsatzstück des Wiener Kunstgewerbemuseum. – Vgl. auch den Mondgott auf dem Münsterbilsener Quadrigenstoff, *Thron d. Khosrō* Abb. 13. – Auf Malereien aus Chines.-Turkistān, bei GRÜNWEDEL, *Altb. Kultst.*: Panzerreiter auf Elefanten, meist indische Fürsten, oft im Bild der Verteilung der Buddha-Reliquien, Abb. 46/47, Höhle 19, Ming Oi bei Qumtura; Abb. 90 u. 117 Höhle A bei Qyzyl. – Indische Jäger, sonst nackt: Abb. 225, Höhle m. d. Aeffin, Ming Oi bei Qumtura; Hindū-Götter: Abb. 67, Sonnengott, Höhle 42 v. Ming Oi bei Qumtura, Abb. 179 Kāšyapa-Höhle, Ming Oi bei Qyzyl, Abb. 295 Dämon, 296 Götterpaar, 297 Śīva a. d. Teufelshöhle v. Ming, Oi bei Qyzyl; Abb. 397a und b Höhle m. d. Māyā, Ming Oi bei Qyzyl; – Nāgarādja: Abb. 61 Höhle 42 Ming Oi bei Qumtura, Abb. 287 Nāgarādja-Höhle, Ming Oi bei Qyzyl; Abb. 31/32 Höhle mit den kranztragenden Tauben bei Kiriš; – Vadjrapāni: Abb. 89 Höhle A v. Qyzyl; – Lōkapāla, zwei betende: Abb. 370 Höhle m. d. Māyā, Ming Oi bei

Qyzyl. Die Häufigkeit und mehr noch die Vielseitigkeit des Vorkommens dieses Schmuckes erweckt den Eindruck, was gerade bei Juwelenschmuck ja natürlich wäre, daß er in Indien heimisch und von den Sasaniden übernommen sei.

106/ Die alte Literatur über die Kleine Grotte bei S. DE SACY im zweiten Mémoire von 1815 und bei RITTER, *Erdkunde* Bd. IX pg. 383. Eine photographische Aufnahme fehlte bisher. Zeichnungen bei OUSELEY II 42a, KER PORTER II 65, FLANDIN et COSTE pl. 13, DE MORGAN Abb. 185; Phot. in *Thron d. Kh.* Abb. 18.

107/ Sprachlich ist zu dieser Inschrift zu bemerken: Die Namenschreibung *S(ā)hpuhrə* ist eine altertümelnde, die der Aussprache der Zeit längst nicht mehr entsprach und ein Beispiel für die in viel älterer Zeit erfolgte Festlegung der Rechtschreibung ist.

Ganz unaufgeklärt geblieben war bisher das Ideogramm ווחיא, oben mit *baghē* umschrieben. Im Vergleich mit den älteren Sasanideninschriften leuchtet sofort ein, daß es in diesen Protokollen der mittleren Zeit den Titel בגי *baghē* „Gott" der älteren Sasaniden ersetzt. Daß etwa Shāpūr II., der große Christenverfolger, auf diesen göttlichen Titel, den auszusprechen den Christen besonders anstößig war, verzichtet hätte, ist weder bekannt noch wahrscheinlich. OLSHAUSEN in den Berliner Sitzungsberichten 7. März 1878 Nr. V schlug vor, anstatt ווחיא vielmehr שחיא, was er als „König" erläuterte, zu lesen, und in der Tat sind sich doppeltes *Wau* und *Shīn* in der monumentalen Pārsīk-Schrift sehr ähnlich. Hier ist das jedoch nicht möglich, da das Zeichen so oft es vorkommt deutlich ein doppeltes *Wau* ist. Es bleibt also dabei, daß in diesen Inschriften älteres בגי im Titel durch das Ideogramm ווחיא ersetzt ist.

JOSEF MARQUART, an den ich mich um weiter zu kommen wandte, gab mir in zwei Briefen vom 31. Juli und 2. August die Erklärung des bisher ungedeuteten Wortes:

„Ihre Frage führt mich in die bereits sagenhafte Zeit zurück, als ich im Winter 1895/6 in einer Korrespondenz mit Dr. J. P. SIX in Amsterdam die stachrischen Münzen entzifferte. Damals handelte es sich darum, wie die Legende פרתדרא זי אנחיא (so, nicht אלחיא scheint die richtige Lesung) zu erklären sei. Wir beschieden uns damals mit großem Widerstreben bei אנחיא = Ἀναΐα, aramaisierende oder hellenisierende Form für אנחית *Anahit* (?). Daß OLSHAUSEN's ווחיא = שחיא unmöglich sei, habe ich stets angenommen, da ein iranisches Wort keinen aramaeischen Artikel haben kann. Sie haben ganz recht, daß es das frühere בגי *baghə* ersetzt.

Es ist Ideogramm – JUNKER nennt das „Heterogramm", BARTHOLOMAE sagt jetzt „Maske" – und zwar ist die richtige Lesung dieses Ideogramms allein עֲרָחָיָא = אֱלָהָיָא. Im *Frahang i Pahlavīk* Kap. I, 2.3 (pg. 49 ed. JUNKER) steht: ווחיא · שחיא · das ich in meinem durchschossenen Exemplar schon lange transkribiert hatte: „עֲנָחָיָא *-n* [= אֱלָהָיָא]: *bagān*". Es muß jetzt heißen: עֲרָחָיָא *-n* = *bagā*-n, d. h. *-n* ist phonetisches Komplement. Der Plural bei Ideogrammen ist häufig, hier aber ist er zu beurteilen wie bei sas. מָרוֹחִי, wörtlich „seine Herren", für *χvatāδ* in der Inschrift von Paikuli und in der Psalmen-Übers.; im Glossar steht: מָרְוָא = מָרָא für מָרָאָא = *χvatāδ*. Ich nehme bei dieser Erklärung j ü d i s c h e n Einfluß an. [Falsch ANDREAS *Berl. Sitzungsber.* A. 1910, 871]. ע für א im Anlaut z. B. in עזלון = אָזַל = *šutan*; – עחדרן = אַחַד, *griftan*; im Inlaut z. B. רֵעִישָׁה = רֵאשָׁה, bezw. רִישָׁה, pers. *sar*; לעיתי = לָאִיתִי, *nēst*. – Anderer Art, und der manichaeisch-mandaeischen (babylonischen) Gepflogenheit folgend ist z. B. im Anlaut עִשְׁמָה = שְׁמָה (als III. Jōd behandelt) = שְׁמִיעַ, hören. – עשתה = עִשְׁתָה für שְׁתָה *χvartan*, trinken, wo ע einen sekundären Vokalanstoß vor einem Sibilanten bezeichnet. – ו = ר für ל ist gleichfalls nicht selten; z. B. מגלתא · מגלת · מגלתא · מגלת · מגלתא · כתב · (*Glossar*. Kap. XV pg. 56, 1 JUNKER) zu lesen: מְגִלְתָּא · מְגִלָּת · מְגִלְתָּא · כְּתָב · = מגלת · מגלתא · מגלת · מגלתא · כתב · *nāmak* „Buch, Rolle". – Ein hübsches Beispiel ist מְהָיָא = מְלָיָא für מְלַיָּא (stat. abs. מְלִין, Sing. מְלָה, מְלְתָא) = iran. *saxvan* ‚Wort' Kap. 10, 5."

108/ Solche Kreuzfahrer sind z. B. der Bischof Gottfrid de Hohenlohe, v. 1198, im Dom, der Ritter v. Henneberg, v. 1230 aus der Deutschhauskirche und der Ritter Heinrich v. Seinsheim v. 1360 im Kreuzgang des Doms zu Würzburg. Ein Zeitgenosse des Hohenlohe im Chiostro von S. Zeno, Verona, mit dem Stemma der Rovere. – Über die Turushka-Bildnisse s. Anm. 88. – Die Schwertträger bei Grünwedel *l. c.* Abb. 12, Höhle 15 Ming Oi bei Qumtura, Abb. 51 – 53, Höhle 19 ebenda. Abb. 116, Schwertträgerhöhle von Ming Oi bei Qyzyl, Abb. 191, Rotkuppelhöhle Ming Oi bei Qyzyl.

109/ Wenn man bei Nöldeke *Tab.* p. 51 – 72 und bei *Justi* im *Grundr.* Bd. II p. 521 – 526 die Quellen über die Geschichte der Zeit Shāpūr's II. bis Bahrām's IV. überblickt, so scheint die Zahl der Griechen, Syrer, Armenier, Perser und Araber sehr groß; um so ärmer ist ihr Inhalt, der meist über Namennennung und Genealogie kaum hinausgeht.

110/ Das Felsdenkmal Bahrām's I. am besten in *Iran. Felsr.* Tfl. XLI, u. Abb. 103 – 05. Der König trägt ohne jeden Zweifel Bahrām's I. mithraeische Krone und kann also kein andrer sein, als eben Bahrām I. Zur Inschrift vgl. Olshausen *Berl. Sitz.-Ber.* 1878, IV: Die Narses-Inschrift von Shāpūr. – Spätere Zufügungen von Inschriften gibt es auch am Denkmal Ardashīr's I. zu Naqsh i Radjab Nr. II (Bahrām II.), bei Naqsh i Rustam IV (Bahrām II. zu Shāpūr I.), und die Zufügung von Bildern bei Naqsh i Rustam II. Allerdings fälschen diese Zufügungen nie geradenwegs, was man von Narseh's Inschrift wohl sagen kann. Ein eindringender Vergleich des Bahrāmdenkmals mit dem echten Narseh-Denkmal Naqsh i Rustam VII enthüllt die stilistischen Unterschiede.

111/ Zur Literatur vgl. Anm. 89 und die Übersichten bei de Sacy und Ritter. – Zeichnungen: Ker Porter II pl. 62 – 64; Flandin et Coste pl. 2 – 12; Photogr.: *Iran. Felsr.* Tfl. XXXVI – XXXIX, und Abb. 92—95.

112/ Die Bauten von Hatra in Andrae's großer Wissensch. Veröff. d. D. O. G. über Hatra I. u. II. 1908 u. 12. – Darwāza i Gatch bei de Bode, *Lurist.* I 390.

113/ vgl. Musées Impériaux Ottomans, *Catalogue des sculptures grecques* par Gustave Mendel, Bd. II 1914. Nr. 667 (948), pg. 449 ss; – O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst,* in Burger's Handb. d. Kunstwiss. p. 173, Abb. 162; — Mendel verweist auf die Erzengel von Koja Kalessi, Headlam, *Ecclesiastical Sites in Isauria,* Suppl. Pap. Soc. f. prom. Hell. Stud. fig. 1 pg. 10; ich habe die besser Alahan Monastyr genannte Kirche mit diesen Sculpturen schon 1907 neu aufgenommen, ohne die Aufnahmen bisher veröffentlichen zu können. Für die Gebräuchlichkeit von Niken als Torsculpturen weist Mendel ferner auf eine Inschrift aus al-Sanamain hin, eine Widmung an Zeus Kyrios aus der Zeit Herodes Agrippa's II., die ein Tor σὺν νεικαδίοις καὶ λεονταρίοις erwähnt. – Die Urteile Curzon's *l. c.* I 561, Lycklama's III 460 & 463: Rawlinson's *March fr. Zohāb* p. 116.

114/ Zweifellos besteht ein Zusammenhang zwischen Bautypen wie der Dreibogen-Front von Hatra, Darwāza i gatch und der schließlichen Gestalt des Ṭāq i bustān und zwischen den dreitorigen römischen Triumphbogen. Ebenso ist ja das Motiv der beiden Siegesgöttinnen am Ṭāq i bustān dasselbe, das die römischen Triumphbogen schmückt. Angesichts des frühen Datums von Hatra fällt es schwer, an eine Übertragung des römischen Typus nach dem Osten zu denken, obwohl das bei der römischen Verbreitung der Triumph- und auch der Straßentore nahe läge. Trotz des Fehlens der Denkmale ist anzunehmen, daß der Typus im Hellenismus bereits ausgebildet war; vgl. Emanuel Löwy, *Zur Herkunft d. Triumphbogens,* in Festschrift f. O. Hirschfeld 1903. Ein Beispiel aus dem ersten Empire ist der Palazzo Borghese in der Via dei Ghibellini in Florenz.

115/ Die Literatur über das Barberini-Diptychon bei Wolfgang Fritz Volbach, *Die Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters,* Mainz 1916; – Zu den Niken-Paaren: Wulff *l. c.* Abb. 185 Diptychon von Etchmiadzin, Abb. 186 von Murano in Ravenna; ferner die Engel im Giebelfeld auf dem Silberschild Theodosius' d. Gr. und seiner Söhne aus

Estremadura, Madrid, WULFF *l. c.* Abb. 199. Die Engelpaare mit Kranz, Medaillon u. ä. sind eines der gewöhnlichsten Motive auf Sarkophagen. Und zwar gibt es zwei Abwandlungen davon: ein Paar von Niken oder ein Paar von Eroten. Niken-Paare finden sich z. B. zwei in S. Maria Antiqua auf dem Forum Romanum, drei im Kreuzgang des Thermen-Museums in Rom, (Nr. 192, 72114), zwei weitere im Konservatoren-Palast; der Sarkophag der Gladia im Lateran-Museum, Saal XIII Nr. 735 u. ä m.

116/ Das Niken-Paar mit Kranz der Preta-Höhle v. Ming Oi bei Qyzyl bei GRÜNWEDEL *Altb. Kultst.* p. 170 fig. 391; die Gruppe herabschwebender Gottheiten aus der Schwertträgerhöhle dess. Orts pg. 51 fig. 100; die Nike der „übermalten" Höhle das. p. 117; die „kranztragenden Tauben" sind die unmittelbare Nachbildung eines sasanidischen Stoffes. Das Auftreten der Niken-Paare hier im fernen Osten schließt wohl eine Ableitung aus römischer Kunst, die zeitlich ja nicht unmöglich wäre, aus; es zwingt zur Annahme, daß der Gedanke bereits der frühen hellenistischen Kunst angehörte.

117/ Den habsburgischen Jagdteppich bei W. v. BODE, *Vorderasiat. Knüpfteppiche aus älterer Zeit,* Leipzig 1901, und in BRUCKMANN's großem Katalog der Ausstellung von Meisterwerken muhammedan. Kunst zu München 1910. Die Tuschzeichnungen z. B. im gleichen Katalog Tfl. 682, und F. MARTIN, *The miniature Painting and Painters of Persia, India & Turkey,* London 1912, pl. 58. – Die Genien von Konia bei SARRE, *Seldschukische Kleinkunst,* Leipzig 1910 Tfl. 1. – In ihrer ursprünglichen Lage am Bazartor von Konia zeigt sie die Tafel 97 in Bd. II von CHARLES TEXIER, *Description de l'Asie Mineure,* Paris 1849, a. d. Jahre 1833. Die aus der gleichen Zeit stammende „Vue des murs de la ville (Konieh) prise de l'extérieur, im Bd. I von LÉON DE LABORDE's *Voyage en Orient, Asie Mineure,* zeigt mehr wagrecht schwebend, wohl nur von DE LABORDE antiker aufgefaßte Engel, die gemeinsam eine Sonnenscheibe mit islamisch stilisiertem Sonnengesicht halten; offenbar ein Gegenstück, nicht mehr erhalten, zu jenen Engeln des Bazartores. – Die Deutung als „guter und böser Engel" hat Gegenstücke an andern Toren islamischer Städte; so werden im Citadellen-Tor Aleppos zwei Löwenvorderleiber aus Ẓāhir Ghāzī's Zeit der „lachende und der weinende" Löwe genannt.

118/ zu MARK AUREL STEIN vgl. Anm. 52.

119/ Über älteste, von griechischer Baukunst unabhängige Profile siehe *Iran. Felsr.* p. 171/2, vgl. den Sockel des Palastes im „Stil des Westlandes" in Khorsābād.

120/ Die ägyptische Hohlkehle an achaemenidischen Bauten *Iran. Felsr.* Abb. 70; über die Profile arsakidischer Bauten, wie Kangawar, ebenda p. 230 – 32.

121/ Die erste photogr. Aufnahme des Wandpfeilers war SARRE's, die Abb. 115 p. 349 des Jahrb. d. Kgl. Pr. Kunstslg. 1904 veröffentlicht ist.

122/ Die Altarplatten von Pergamon bei GUSTAVE MENDEL, *Catalogue des sculptures Grecques,* Musées Impériaux Othomans, Constantinople 1912 & 14, Bd. I, Nr. 251 & 253, pg. 573 & 578. MENDEL führt als Literatur unter andern an: CONZE, Archäol. Zeitg. XXXVIII 1880, p. 10: – *Altertümer von Pergamon* Bd. VII, 1908, WINTER, *Die Skulpturen,* Teil II, p. 317 s, Nr. 406, Tfl. XL (nach Zeichnung von EDHEM BEY), Beiblatt 41 & 42.

123/ Die aquitanischen Sarkophage bei WULFF *Altchr. Kunst* Abb. 111; die Pfeiler v. ʿAkkā, Phot. ALINARI 20689 u. 690 und eigene.

124/ Die ersten hellenischen Akanthen bei ALOIS RIEGL, *Stilfragen, Grundlegungen zu einer Gesch. der Ornamentik,* Berlin 1893, fig. 111 – 120. Die Bauten von Olba habe ich, wie Alahan Monastyr *alias* Kodja Kalessi, 1907 aufgenommen, aber noch nicht veröffentlichen können. Das Kapitell des Seleukos-Tempels ist vielleicht in MEURER's großer *Vergleichende Formenlehre des Ornaments und der Pflanze* 1909 veröffentlicht.

125/ Hatra, von W. ANDRAE in der 9. und 21. Wissenschftl. Veröff. der D. O. G., die Greifentür mit der Ranke mit weinlesenden Putten in *Hatra* I Tfl. XII. vgl. HERZFELD, *Hatra* in Z. D. M. G. 68, 1914.

126/ Die Akanthen aus Indien: GRÜNWEDEL, *Buddhist. Kunst in Indien,* A. FOUCHER, *L'Art gréco-buddhique du Gandhāra,* Paris 1905. – Sir JOHN MARSHALL, *A*

Guide to Sāntchī, Calcutta 1918. – Photographien Bremer, Lahore, und die Kataloge der Museen zu Lahore und Peshawar. Die chinesischen zieratlichen Kanten bei E. Chavannes, *Mission* pl. CCCLI – CCCLIII.

127/ Ein achaemenid. Palmettenbaum *Iran. Felsr.* Tfl. XXII; – Ch. Texier, *Descr. de l'Arménie*, etc. pl. 116 & 124, vgl. A. Riegl, *Stilfragen* p. 111 fig. 44; — die Schmelzziegel-Zierate von Nebukadnezar's Thronsaal bei Koldewey, *Wiedererst. Babylon* Abb. 64; – Siegel mit babylon. Lebensbäumen in allen Werken über assyr.-babylon. Siegel. – Die sasanidischen Bäume erscheinen in zwei Klassen, einer rein zieratlichen, vielleicht immer mystisch bedeutsamen, z. B. bei Smirnoff LI 85, LIV 88, LV 89, und nachsasanidisch XLIX 83, L 84; dagegen in einer ebenfalls stilisierten, aber als natürlich empfundenen Art z. B. XVI 39 (indosasanid.), XXXVII 66 (= Oxus-Schatz Nr. 190 pl. 26), XLII 76, LX 95, CXIV 209. – Näher zu vergleichen sind der Baum Smirnoff LIV mit den Weinreben der Pfeiler von ʿAkkā in Venedig, die zwar aus Vasen hervorgehen; die großen Akanthoswedel, die da aus dem Vasenfuß erwachsen sind in diesem widernatürlichen Wachstum, wie in ihrer altertümlichen Randung östlich. – Über das Baummotiv handelt F. Sarre in *Mittelalt. Knüpfteppiche kleinasiat. u. span. Herkunft* in Kunst u. Kunsthandwerk X 10, München 1907 (Abb. 16); – vgl. Anm. 121.

128/ Zu dem assyrischen Baum lies die wenn auch nicht mehr ganz aufrecht zu erhaltenden, so doch sehr zu beachtenden Worte Riegl's auf p. 99 ss; über die Sinnbildlichkeit p. 43 s: „Jedes religiöse Symbol trägt in sich die Prädestination, um im Laufe der Zeit zu einem vorwiegend oder lediglich dekorativen Motive zu werden, sobald es nur die künstlerische Eignung dazu besitzt usw."

129/ Die beste Abbildung des Reiters bleibt Sarre's Tafl. XXXVII. Demgegenüber brauchen andre nicht erwähnt zu werden. – Einige alte Beschreiber sprechen von einer Inschrift, deren Reste sie auf der Krupe des Rosses, wie auch in Naqsh i Rustam, gesehen hätten; dagegen wendet sich schon Curzon I 565. Es ist höchst unwahrscheinlich. Die Spuren griechischer Buchstaben sind Sgraffiti.

130/ Der von S. de Sacy benutzte Schriftsteller Khwādja ʿAbd al-karīm Kashmīrī ist auch ein Geschichtschreiber Nādir Shāh's, vgl. P. Horn im Grundr. d. iran. Phil. Bd. II. p. 592, vgl. oben Anm. 89.

131/ Die Stellen der arabischen Geographen über Bahistūn, bezw. Bīsutūn finden sich leicht in den Indices von de Goeje *Bibliotheca Geogr. Arab.*, ebenso die Stellen bei Yāqūt in dem von Wüstenfeld herausgegebenen *Muʿdjam al-buldān;* vgl. die Übersetzung von Barbier de Meynard; ich bin im obigen, mit kleinen Abweichungen der Übersetzung E. Mittwochs in den *Iran. Felsr.* gefolgt. – Die Deutung der drei Gestalten im Bogenfeld als Shīrīn, Khosrō und Farhād ist auch die heute noch volkstümliche.

132/ Yāqūt s. v. *shabdīz.* – Sein Gewährsmann Aḥmad b. Muḥammad al-Hamadhānī ist der Ibn al-Faqīh abū Bakr, dessen *Kitāb al-buldān* wir leider nur im Auszug besitzen; die Anführungen bei Yāqūt sind also oft ausführlicher als der uns erhaltene Text, den de Goeje in der *Biblioth. Geogr. Arabicorum* 1885 herausgegeben hat; dort schreibt der Herausgeber den Namen pg. 214, 15 فطوس, Sohn des Sinimmār des *Rūmī*; (vgl. Anm. 164), b. al-Faqīh schrieb bald nach des Khalifen al-Muʿtadid Tode, gest. 902 A. D. — Abū Dulaf Misʿar b. al Muhalhil lebte um die Mitte des X. Jhdts. Von den Bruchstücken seiner echten Schilderungen ist streng zu unterscheiden der ihm untergeschobene Reisebericht durch Mittelasien nach China und zurück durch den indischen Ozean, ein schwindelhaftes Machwerk aus dem 11. Jhdt., abgeschrieben von Yāqūt (schrieb um 1225) und aus diesem von Qazwīnī in seiner *Kosmographie*; vgl. Kurd von Schloezer, *Abu Dolaf Misaris ben Mohalhal de itinere Asiatico commentarius.* Inaug.-Dissert. Berlin 1846. Marquart, *Osteuropäische Streifzüge* 74 – 90. *Ǧuwainī's Bericht über die Bekehrung der Uiguren:* Berl. Sitzungsber. 1912 S. 491 – 493. *Das Reich Zābul und der Gott Žūn*: Festschr. f. Sachau S. 271 A. 2, 292.

133/ Nöldeke *Tab.* p. 275 und 352 s.

134/ al-Tha'ālibī, *Histoire des Rois de Perse*, ed. Zotenberg, Paris 1910, vgl. *Thron d. Khosrō* p. 2–3.

135/ Diesen Thron Khosrō's habe ich in dem oft angeführten Aufsatz im Jahrb. d. Pr. Kunstslg. 1920 1 & 2 behandelt.

136/ der *kadhazādh* nach d. *Mudjmal al-tawārīkh*, im Journ. Asiat. 1842, I p. 146, vgl. Nöldeke *Tab.* p. 353 Anm. 2.

137/ Grünwedel, *Altb. Kultst.* Höhle mit den Ringtragenden Tauben (einer Abmalung eines sasanidischen Stoffes) in Ming Oi bei Qyzyl, p. 123 s und fig. 270–275: „Die Höhle ist somit die einzige, welche eine zweifellose Darstellung der *Sapta ratnāni* enthält.

138/ Über das Schachspiel und das Tchatrangnāmak vgl. E. W. West im Grundriß Bd. II p. 119, und Nöldeke ebenda p. 114 u. 145. [Salemann, *Mél. Asiat.* IX 3, 222 ff.]

139/ Nöldeke *Tab.* p. 354 und 376 ss. – p. XVI erklärt Nöldeke die Geschichtlichkeit und die Bedeutung gerade dieser Verteidigung Khosrō's für die genaue Bestimmung der Abfassungszeit dieses Teils des Königsbuchs.

140/ Über die Beute von Dastagerd s. Theophanes, 494; Anfang Januar 628. – Die Beute von Ktesiphon Ṭabarī I. 2444 Zotenberg Ṭabarī III, 416, vgl. Sarre-Herzfeld, *Archaeologische Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet*, Bd. II Kap. Seleukeia-Ktesiphon, unter Dastagerd; vgl. unten Anm. 200. –

141/ Der eigentümliche Quastenschmuck kommt auch auf den mittelasiatischen Malereien vor, und zwar selten an Pferden, immer an Elefanten. Grünwedel, *Altb. Kultst.*, Pferde: Abb. 270 das Pferde-Ratna aus der Höhle m. d. ringtragenden Tauben, Ming Oi bei Qyzyl; Vorder- und Hinterzeug genau wie beim Elefantengeschirr; außerdem nur an den sehr viel jüngeren Pferden chinesichen Stils Abb. 513 vom Tempel Bäzäklik, u. 615 aus d. Höhle II v. Murtuq. – Dagegen Elefanten: Abb. 46/57 Höhle 19 Ming Oi bei Qumtura, Abb. 90, Höhlengruppe m. d. Kamin Ming Oi bei Qyzyl, Abb. 117 Schwertträgerhöhle, ebenda; Abb. 468 u. 469 b, Höhle 9 v. Shortchuq, wesentlich jünger. Zur Entscheidung der Ursprungsfrage wird man älteres Material abwarten müssen.

142/ Die ostasiatischen Stoffe bei O. v. Falke, *Kunstgesch. d. Seidenw.*, Abb. 110 der Bannerstoff und 111 Reiterstoff des Horiushi-Tempels.

143/ Firdōsī, Übers. Mohl I 449, vgl. Sarre *Iran. Felsr.* p. 203 Anm. 4.

144/ Die Heeresreform, bei Firdōsī und bei Ṭabarī Nöld. p. 247 ss. ist an sich geschichtlich, wie die Steuerreform. Der Name von Pābak's Vater, Bērawān, den Nöldeke als fraglich bezeichnet, kommt in der Paikuli-Inschrift vor und dürfte wohl richtig sein. Vgl. A. Christensen, *L'empire* etc. pg. 60. – Darstellung einer Jagd mit Lazo: Smirnoff Tfl. XXIV no. 52 Shāpūr III, Coll. Stroganoff-Rom.

145/ Der Abbildungsstoff über Panzer deckt sich etwa mit dem über den Brustschmuck, Anm. 105. Gepanzert erscheinen indische Könige als Reiter zu Roß oder zu Elefant Abb. 24/25, 46/47, 90, 117, 356. Auch Schlangenkönige Abb. 61, 287, 431/32; ferner Hindūgötter Abb. 397 b, 435; Donnerkeilträger Abb. 89, 655; und die Lokapāla Abb. 370; ganz anders ist der antike Panzer einer Gestalt in der Kirin-Höhle v. Shortchuq Abb. 460. Für die Beurteilung ist zu berücksichtigen, daß die Gemälde die alten indischen Könige in der Tracht ihrer eignen Zeit und vielleicht ihres eignen Landes geben, daß jedenfalls die ältere, aus den mittelindischen Bildhauereien bekannte indische Tracht z. Z. Asoka's eine völlig andre ist.

146/ Die Mauerkrone trägt Sardanapals Gemahlin Aššuršarrat auf ihrer Stele, *Stelenreihen von Assur* von W. Andrae, Wiss. Veröff. d. D. O. G. 24/1913; – und ebenso in dem berühmten „Gartenfest" aus dem Asurbanipal-Palast *Brit. Mus. Phot.* 522 b u. c; Paterson *Assyrische Skulpturen* pl. LXI; Victor Place, *Ninive et l'Assyrie* III pl. 57. – Über die Mauerkrone Kybele's s. A. v. Gutschmid *Gordios* in *Klein. Schr.* III p. 460. – Auf verschiedenen Münzen von Arsakiden, so bei de Bartholomaei Nr. 113 u. 114 Arsakes Khosroes, 116 Volagases III., und bei P. Gardner pl. V Nr. 8, pl. VI Nr. 8 Artaban, bezw. Pacorus II., kommen auch Frauenköpfe mit Mauerkronen vor, die von den Numismatikern als Verkörperungen der Griechenstädte, die mit den Großkönigen „on equal terms" gestanden hätten, als Tyche der Städte erklärt werden. Mir

scheint das in dieser Allgemeinheit falsch. Man hat zwei Typen zu unterscheiden: wo auf der Rs. einfach ein weiblicher Kopf erscheint, mit der Mauerkrone, und wo diese Münze ihrer Prägung nach der städtischen Reihe zuzuschreiben ist, z. B. WROTH XXVII 15, 16, XXX 11, 12, XXXI 6, 7, 10–15, XXXII 1–4, XXXIV 10–14, XXXVII 10–14, da wird diese Deutung zutreffen. In den Bildern, wo eine ganze weibliche Gestalt mit der Mauerkrone dem thronenden oder reitenden Großkönige, genau wie auf den sasanidischen Belehnungsbildern die Corona die Herrschaft überreicht, auf Münzen von Orodes I., Phraates IV, Artaban III, Volagases I, Pacorus II, Artaban IV, Volagases II, III, IV u. V, da liegt auch kein anderer Leitgedanke als im Sasanidischen vor, und die weibliche Gestalt mit der Mauerkrone bedeutet Anāhit.

147/ Berossos frgmt. 16: „Er (Artaxerxes II.) zuerst hat die Perser gelehrt, menschengestaltige Götterbilder zu verehren, und das Bild der Aphrodite Anaitis in Babylon, Susa, Egbatana, in Persepolis, Baktra, Damaskus, Sardes aufgestellt." C. MÜLLER, *Fragm. Hist. Graec.* – KARL GELDNER, *Übersetzungen aus dem Avesta*, Yasht V.: *An Ardvī Sūra Anāhita*, in Bd. XXV 1880 d. Z. f. vergl. Sprachf. a. d. Geb. d. indog. Sprachen. – HALÉVY bei MAX MÜLLER, *Sacred Books of the East* Bd. XXXIII, beim selben Yasht.

148/ Darstellungen von Mihr und Māh auf dem Münsterbilsener Quadrigen-Stoff und dem Siegelstein des Hūmitre im K. Friedrich-Museum u. s. f. siehe *Thron d. Khosrō* Abb. 12–14. TEXIER, *Asie Mineure* Bd. I pl. 51 aus Pessinūs u. 52 Klamydda. Die Mauerkrone Ohormizd's *Iran. Felsr.* Abb. 24 u. 103; der Anāhit Abb. 38. – Bahrām's Adlerflügel ebenda Abb. 27 u. 106; vgl. den chinesischen Bahrām F. PERZYNSKI, Tfl. 73.

149/ Photo BONFILS 827, Balbek, Détail d'une niche.

150/ Lotosblüten tragen eine Anzahl der Beter auf den Goldblechen des Oxusschatzes in der Hand; pl. XIII u. XIV. Lotosblüten halten ebenso Dareios und Xerxes – wie übrigens schon assyrische und hettitische Könige – auf allen Thronbildern und in den Bildern „König mit Gefolge" in Persepolis. Sie kehren wieder in der Hand sasanidischer Frauen oder der Anāhit (?) auf Siegelsteinen, z. B. *Iran. Felsr.* Abb. 41, in der Hand des Mannes auf dem einen Denkmal von Barm i Dilak, das Tfl. XXXII. Vorher hält Lotosblüten die Göttin Anāhit auf indoskythischen Münzen; G. HOFFMANN, *Auszüge aus Syrischen Akten persischer Märtyrer*, Abhdlg. f. d. Kunde d. Morgenlandes VII 3, Leipzig 1880, pg. 154 nennt es richtig: „mazdayasnische Umdeutung jener gestielten Blume oder Frucht, welche assyr.-babylonische Göttinnen wie die assyr. Könige in der Hand tragen" – In den mittelasiatischen Malereien kommen sie vor in der Hand von Stiftern und Stifterinnen, und außerdem in der Hand von Devāta's, darunter z. B. Abb. 68, einer einen großen Schmuck darbringenden. Hier bestehen offenbar Zusammenhänge: Der Sinn ist in den meisten Fällen eine Darbringung, also zugleich eine Gebärde des Gebets, der Verehrung. Dareios und Xerxes aber bringen nicht dar, sondern werden verehrt. Da in den Höhlen Turkistāns nun sehr viel solche künstliche Blumen gefunden sind, GRÜNWEDEL p. 245, also die dortigen Lotosblüten künstliche Blumen für den Altarschmuck bedeuten, so fragt es sich, ob ein solcher Sinn auch schon den sasanidischen und älteren iranischen Darstellungen inne wohnt, oder erst in Mittelasien daraus abgeleitet ist.

151/ Vgl. *Iran. Felsr.* Abb. 38, 41 u. 42.

152/ *Iran. Felsr.* Tfl. XXXVIII u. XXXIX. Auch neben diesen Tafeln lohnt es nicht, ältere Zeichnungen erst zu erwähnen. Die Folgerungen für die genaue Zeitbestimmung der Grotte aus der Unfertigkeit der Jagdbilder siehe am Ende des Buches.

153/ Vgl. meine Versuche zu einer Bestimmung der sasanidischen Elle an den Ruinen von Ktesiphon und Dastagerd in der *Archaeol. Reise* im Kap. Seleukeia-Ktesiphon.

154/ Vgl. W. DE GRÜNEISEN, *La perspective*, extr. des Mélanges d'Archéologie et d'Histoire, t. XXXI, Rom 1911.

155/ Vgl. Anm. 115 und GRÜNWEDEL *Buddh. Kunst* pg. 97 und Abb. 42 (Lahore). Zu vergleichen ist auch ein mittelasiat. Gemälde: Kg. Adjātashatru von Varṣakāra nach dem Park geleitet, GRÜNWEDEL,

Altb. Kultst. Abb. 414 pg. 179, Māyā-Höhle, Ming Oi bei Qyzyl.

156/ Die Reiter der Han-Denkmale bei Chavannes, *Sculpt. s. pierre* pl. XXXVIII, und *Mission* pl. XXVI 47, XXVIII 50, vgl. ders. *Six sculptures* etc., pl. II. *Dalle gravée de l'époque des Hans.*

157/ Tang i Saulak bei De Bode *Trav. in Lurist.* danach Flandin et Coste pl. 224–227; über Guppā de M. Yūḥannā A. H. Layard, *Discoveries in the Ruins of Niniveh and Babylon,* London 1853 pg. 368 u. unveröffentl. Photogr. d. D. O. G.; über den Ort G. Hoffmann *Syr. Akten pers. Märt.* pg. 18 n. 134 u. pg. 225.

158/ Dareios' Siegel am besten bei Joachim Menant, *Recherches sur la Glyptique Orientale.* Paris 1884, und in den *Phot. des Brit. Mus. Assyr. Room Case* D. Die Dolchscheide des Oxus-Schatzes ist Dalton's Nr. 22 pl. VIII, eine andre Jagd zeigt die Silberscheibe no 24 pl. IX. – Die Lappenjagd aus dem Asurbanipal-Palast ist Nr. 497 der Mansell'schen Photogr. d. Brit. Mus.; – die Lappenjagd von Q. ʿAmra in *Ḳuseir ʿAmra,* Veröffentl. d. Kais. Akad. d. Wiss. zu Wien 1907, Tfl. XXXII. – Über das Gemälde der „Könige der Welt" siehe meine *Archaeologische Parerga* IV, O. L. Z. 22, 1919, Nov./Dez. – Schwarzwildjagd im Sumpf und Lappenjagd auf Hirsche ist ein häufiges schmuckhaftes Motiv auf spätantiken u. altchristlichen Sarkophagen.

159/ Die erste Veröffentl. der Silberschüssel Khosrō's II. bei Adrien de Longpérier, *Oeuvres* I pg. 71 ss. *Explication d'une coupe Sasanide inédite,* aus d. Annales de l'Inst. Archéol. 1843/44. Vgl. E. Babelon, *Guide du Cab. de Méd.* Paris 1900, pg. 274 Abb. 123; – Smirnoff, pl. XXXI; *Iran. Felsr.* Abb. 99.

160/ Die genaueren Titel der angeführten Werke der Schriftsteller, die von dem Rundbild sprechen s. in Anm. 89.

161/ Shāpūr's I. Rundbild in der Höhle von Shāpūr bei Texier pl. 149 u. 150 und bei Flandin pl. 54. – Die Porträts von Samarra erwähnt in meiner *Mitteilung* im Islam Bd. V, 2/3 1914 pg. 202.

162/ Indische Elefantenbilder bei E. B. Havell, *Ideals of Indian Art,* London 1911 pl. 18, 21 u. 23; Shāpūr's indischer Leibarzt Nöldeke, *Ṭab.* pg. 67 und Anm. 5; zur Einführung von Kalīlak u Dimnak und des Schachspiels vgl. Nöldeke, *Iranische Nationalepos* im *Grundriß* Bd. II pg. 144/45. – Die Gesandtschaft des Purumēsha Nöldeke, *Ṭab.* 371 s, und A. V. Gutschmid, *Klein. Schr.* pg. 169. Der indische Stahl ar.-pers. *hinduwān* hatte für das Morgenland die Bedeutung wie die damascinierten Klingen für das Abendland. – Umgekehrt zeigt ein Gemälde in Adjanta eine persische Gesandtschaft nach Indien, Griffith, *Paintings of the Buddhist Cave Temple of Ajanta,* London 1896, vol. II pl. 95.

163/ Über die Städtegründungen vgl. Herzfeld, *Khorāsān,* im Islam 1920. Dort ist nur Stoff ohne kritische Behandlung gegeben. Für das Urteil vgl. Nöldeke pg. 20 Anm. 4, und A. v. Gutschmid, *Kleine Schr.* III. pg. 37/38.

164/ Über Khwarnak und Sinimmār siehe René Basset, *Les alixares de Grenade et le château de Khaouarnak.* – G. Rothstein, *Die Dynastie der Lakhmiden von Hīra,* pg. 144 s. – Nöldeke, *Ṭabari* pg. 80 ss. – B. Meissner, *Von Babylon nach den Ruinen von Hīra und Ḫuarnaq,* Sendschr. d. D. O. G. Nr. 5, 1901; – J. Halévy, *Khawarnak et Sinimmār* in Revue Sémitique XV 1907, pg. 101–107. – Vgl. auch Herzfeld, *Genesis d. islamischen Kunst* im Islam I, 2, 1910 pg. 127. – Bei Firdōsī VII, 320 v. 3806 ist auch der Erbauer des Palastes Khosrō's II. in Madā'in, also des Ṭāq i Kisrā, eines andern Weltwunders, ein *rūmī,* Byzantiner. – *q* steht für *p* z. B. in Phailaqūs für Philippos, Alanqawā für Olympias; das sind nicht Schreibfehler, sondern falsche Einbürgerungen griechischer Namen, die für die Deutung des Qaṭṭūs im Auge behalten werden müssen.

165/ Oscar Reuther, *Das Wohnhaus in Baghdad,* Berlin 1910, in welchem Buch überhaupt diese von der sefewidisch-iranischen abstammende heutige Bauweise im ʿIrāq untersucht wird.

166/ Über das medische Haus vgl. oben pg. 7 s. und *Iran. Felsr.* pg. 8–13, 59 u. 177 ss.

167/ Im Sept. 1913 sah ich in Hamadan den einzigen baulichen Rest, den die Grabungen der *Mission de Hamadān* zu Tage gefördert hatten, nämlich Säulenbasen von gewaltigem Durchmesser, bestehend ledig-

lich aus einer flachen Scheibe, mit canneliertem Torus-Profil. Zwei Schlüsse halte ich für erlaubt: einmal, daß auf diesen Platten Holzsäulen standen; zweitens, daß sie in der Tat medisch und nicht erst achaemenidisch sind, angesichts des starren Kanons achaemenidischer Bauformen und des Fehlens dieser Form in Persepolis und Susa. Die Paläste von Egbatana waren Holzsäulenbauten mit überreicher Verwendung von Metallbekleidungen nach chaldischem Muster, vgl. Herodot I 98, Strabon 11, 13, 1; Diodor 17, 110; und vor allem Polybios 10, 27. Über Medien und das Reich von Wan vgl. mein *Khorāsān*. Über Agbatana vgl. auch Joh. Brandis im Hermes 1886 pg. 264.

168/ Holzhallen an mittelalterlichen Bauten z. B. im Hof der Madrasa al-Mirdjāniyya in Baghdad, einem Werke iranisch-nachseldjukischen Stils, Herzfeld, *Archaeol. Reise* im Kap. Baghdad.

169/ Über die sasanidische Baukunst vgl. meine heute in manchen Punkten natürlich anders zu formulierenden Auseinandersetzungen in *Iran. Felsr.* p. 236—40.

170/ Nach Flandin's nicht ausreichender Zeichnung behandelt von A. Riegl Abb. 162, p. 299.

171/ Solche akanthisierte Kymatien kommen z. B. vor an der Opferschale Smirnoff pl. XLII 76, an den Flaschen LIII 87, und LV 89, vor allem LI 85 und noch XLIX 83.

172/ Siehe die Kymatien bei Edmund Weigand, *Baalbek und Rom*, im Jahrb. d. K. D. Archäol. Inst. XXIX 1914, p. 72. – Akanthosreihung mit Augen-Verbindung in Aizanoi, Le Bas-Reinach, *Asie Mineure, Archit.* pl. 3 und Texier, *Descr. Asie Min.* I pl. 32.

173/ Das Weinblatt von Samarra im *Ersten vorl. Bericht üb. d. Ausgrab. v. Samarra*, 1912 p. 19 und Tfl. VII u. VIII; Die Flasche mit der Weinlese *Oxus Treasure* No. 189 pl. XXVI; Smirnoff pl. LII 86.

174/ Die Kapitelle sind merkwürdig wenig beachtet worden; eine wissenschaftliche Behandlung hat ihr Zierat allein bei Riegl *l. c.* p. 298 s gefunden.

175/ In der älteren Literatur herrscht eine merkwürdige Unsicherheit inbezug auf die Kapitelle von Bīstūn und vom Ṭāq i bustān. Bei der Aufklärung dieser Irrtümer war mir F. Sarre behilflich. Die erste Nachricht über die Kapitelle, bei Dupré, spricht von „Kapitellen von Bīstūn". Auch Olivier nennt sie so, bildet aber als solche das Kapitell mit der Bogenreihe des Ṭāq i bustān ab. Keppel bildet das Kapitell mit der Rosettenreihe vom Ṭāq i bustān ab und nennt es wiederum Kapitell von Bīstūn. Den selben Fehler für beide Kapitelle wiederholt Flandin. Ker Porter suchte die Kapitelle nach den älteren Angaben in Bīstūn und fand sie nicht. In Wirklichkeit hat also kein älterer Reisender die wirklichen Kapitelle von Bīstūn abgebildet oder beschrieben. Alle geben die vom Ṭāq i bustān unter falscher Bezeichnung. O. Mann war der erste, der sie tatsächlich aufnahm. Doch ist die Verwechslung kaum möglich, hätten die alten Reisenden die Kapitelle von Bīstūn gar nicht gesehen. Es wäre also sehr erwünscht, wenn ein künftiger Reisender von beiden Bīstūn-Kapitellen Aufnahmen im Umfange meiner Photographien der Ṭāq i bustān-Kapitelle machen wollte. Von O. Mann gibt es auch eine Photographie der Seitenansicht des Kapitells von Bīstūn mit eigenartigen Akanthosranken.

176/ vgl. Nützel in den Amtlichen Berichten a. d. Kgl. Kunstsamlg. XXXIV. Jhrg. No. 3, Berlin 1912, Abb. 16. – Falsch ist auch Andreas' Deutung auf den Maitrēya Bodhisatva.

177/ vgl. Anm. 151.

178/ Siehe die Abhandlung Riegl's über den „Wappenstil" in Auseinandersetzung mit E. Curtius in den Abhdlg. d. Berl. Akad. 1879, in *Stilfragen* p. 34 ss.

179/ Auch dies kleine Wulstzierat hat Riegl behandelt, Abb. 164 p. 301.

180/ vgl. unten „Rautenmuster", Nr. 13—15, und Anm. 191.

181/ Umta'iyya: Butler, *Publ. Princeton Univ. Exp. to Syria* II A 2; vgl. O. Wulff, *Altchr. Kunst* Abb. 437, Templon-Gebälk a. d. Eingang z. Prothesis im Katholikon von H. Lukas. – Solche arcadenförmige Rahmen in der islamischen Baukunst von Mosul siehe Sarre-Herzfeld, *Archaeol. Reise*, Kap. Mosul; – vgl. ders. *Thron d. Khosrō* pg. 142 und Anm. 1, die Arcaden an den Kunstuhren. – Ein prachtvolles antikes Beispiel: Arkaden von Hermen und Vasen getragen, in den

Feldern Genrebildchen von Eroten und Tieren im Vatican, Sculpturen-Gallerie, Wandfeld V no 72. –

182/ Die Silbergefäße mit Tänzerinnen Smirnoff Tfl. XLIV Nr. 77 im Czartoryskischen Museum in Krakau, XLVI Nr. 80 in der Sammlung Stroganoff in Rom, und XLVII Nr. 81 in der Ermitage. – Das gleiche Motiv schon auf einer Arsakiden-Münze, die de Bartholomaei Meherdates, um 49 n. Chr. zuweist *l. c.* pl. VI No. 100.

183/ Beispiele enthalten die beiden Aufsätze H. Rawlinson's im J. R. G. S. 1839 und 1840 *March from Zohāb to Khūzistān* und *Journey from Tabrīz through Kurdistān*.

184/ A. Riegl, *l. c.* p. 48 ss: *Egyptisches* und p. 86 ss: *Mesopotamisches*.

185/ vgl. unten unter „Rautenmuster", No. 13 bis 15.

186/ *Die Aufnahmen von Tag i Bostan*, Notiz von Julius Lessing, Führer der 81. Sonderausstellung im Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin 1899. J. Lessing, *Die Gewebesammlung des Kgl. Kunstgewerbe Museums zu Berlin*, 1900 – 1909; Otto v. Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, und bei F. Sarre, *Islam. Tongefäße aus Mesopotamien*, im Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsmlg. 1905 II. –

187/ Zum Folgenden vgl. die Einleitung zu O. v. Falke's großem Werk. Ferner W. Heyd. *Geschichte d. Levantehandels im Mittelalter*, Stuttgart 1879; – Hirth, *China and the Roman Orient*, München 1885. – B. Laufer, *Sino-iranica, Chinese Contributions to the history of Civilization in Ancient Iran*, Chicago 1919. Field Museum of Natural History Publ. 201.

188/ Die Geschichte Yamans Nöldeke *Tab.* p. 172 ss nach Hishām b. al-Kalbī und nach Ibn Isḥāq, gest. gegen 770 Chr.

189/ Über die Verpflanzungen von Industrien nach Iran vgl. Ma'sūdī *Murūdj al-dhahab* II 186; Nöldeke *Tab.* p. 59 Anm. 1.

190/ Die Antinoë-Stoffe bei O. v. Falke Abb. 27 und 46. Auf dieser Buntwirkerei kann man den ganzen Kopf, die Art die Büste abzuschneiden, Helm, Ohrringe, flatternde Schärpen, Pectorale, in ihrer Übereinstimmung mit sasanidischen Siegelsteinen als sasanidisch in Anspruch nehmen. Außerdem aber die Rahmung mit einem Perlenband und die lunulusförmige Ausbildung dieser Perlen. An der Antinoë-Seide von Sens ist sasanidisch das enge Rautenschema, das von Herzblatt-Gewinden gebildet wird; wiederum die Büstenform, die sasanidische Krone, die sasanidischen Schärpen, das Pectorale. Das Dreiviertel-Profil des Gesichts aber würde dafür sprechen, daß das sasanidische Urbild aus dem IV. Jhdt. stammte.

191/ Die in Anm. 190 erwähnten Stoffe, die Seide und das wollene Einsatzstück passen also außer mit ihren sasanidischen Einzelzügen auch in der Dichte der Grundfüllung und im Schema durchaus in diese Klasse sasanidischer Stoffe; – vgl. oben p. 114.

192/ Zu den Seiden vgl. O. v. Falke *l. c.* Abb. 36, 56, 61, 65, 83 – 85 u. s. f. – Die Konia-Teppiche bei Sarre, *Seldschukische Kleinkunst*. Tfl. XXIII. Der keram. Stempel bei Sarre-Herzfeld, *Archaeol. Reise* Abb. 121.

193/ Die gleiche Blüte kommt vor auf der Silberflasche mit dem Sonnengesicht der Samml. Orloff, Petersburg, Smirnoff Tfl. XLVIII Nr. 82, und auf der Flasche mit dem Rautenmuster der Ermitage, Smirnoff Tfl. CXV Nr. 288.

194/ Die Beispiele sind: Soffiten im nördlichen Seitenschiff der Geburtskirche in Bethlehem, Edmund Weigand, *Die Konstantinische Geburtskirche* in Z. D. P. W. XXXVIII 1915 Tfl. Va. – Sarkophag bei dem al-'Afīf genannten Brunnen im Tempelbezirk Clermont-Ganneau, *Archaeol. Researches in Palestine*, 1873 – 74, in Pal. Expl. Fund, London 1899, p. 138. Türpfosten einer Ruine id-Dabbāghīn zw. 'Alā und Qaṣr ibn Wardān, H. C. Butler, Publ. Princeton Univ. Arch. Exped. to Syria II. B. 1, fig. 23. In Indien: Sockel einer Bodhisatva-Statue in Gandhāra-Stil aus Taxila, Sir John Marshall, *Guide to Taxila*, Calcutta 1918, pl. XXIV. – Ferner im Byzantinischen: Brüstungsplatte der Altarschranke im Dom von Torcello, Pfauenpaar am Pinienbrunnen, und sog. Sternkasten aus Elfenbein, Paris Cluny-Museum, beide bei O. Wulff in Hdb. d. Kunstw., *Altchr. und byz. Kunst* Abb. 523 u. 528. Recht häufig wird das Muster seit der frühen Renaissance, z. B. Dom von Monreale, Wulff *l. c.* Abb. 499

Fries am Palazzo Ducale in Urbino u. s. f. – Stoffe mit Mondmustern siehe O. v. Falke *l. c.* Abb. 49, 96, 99, 100.

195/ Sonne oder Mond, von 12 oder 16 als runde Perlen gebildeten Sternen umgeben im Scheitel der Höhlengewölbe z. B. in der Hippokampen-Höhle und in der Schwertträgerhöhle von Ming Oi bei Qyzyl, Grünwedel *l. c.* fig. 109; vgl. zu der Sinnbildlichkeit die vollständigere Darstellung von Sonne und Mond als menschliche Gestalten in der goldenen oder silbernen Scheibe mit Mönch davor, in der Māyā-Höhle von Ming Oi bei Qyzyl, *l. c.* fig. 397 a und *Thron des Khosrō.* 136–40; oben Anm. 148.

196/ Diese zieratliche Pflanze auch auf den Zwickelfüllungen des berühmten Yazdegerd-Stoffes, O. v. Falke Abb. 105 Tfl. 26, und auf den Silbergefäßen Smirnoff Tfl. XLIII Nr. 70, LVII 91, CXIV 289.

197/ Die gesprengte Palmette in verschiedenen Abwandlungen als Basis für Büsten, Tiervorderteile, und sonst ist auf Gemmen häufig. Das ist eine in hohem Maße bezeichnende Art aus malerischem Geist erzeugter Lösung des Büstenabschnitts, die als ausschließlich sasanidisch angesehen werden muß. Sie kehrt wieder auf den ägyptischen Stoffen aus Antinoë O. v. Falke *l. c.* Abb. 44 u. 45, die damit starke sasanidische Einwirkungen verraten. Ganz ohne Basis arbeitet die sasanidische Kunst ungern.

198/ Vgl. die Literatur in Anm. 78. Der Türsturz von Hatra bei W. Andrae, *Hatra* 9, und 21. wiss. Veröff. der D. O. G., eine Photographie der Greifen von Ninive bei George Smith, *Assyrian Discoveries*, London 1875, pg. 146 u. 429. Unter den ältesten Gestalten des chines. Drachen verstehe ich die Drachen der Han-Sculpturen, z. B. Pfeiler der Mutter des K'ai und Pfeiler der Shao-She, Chavannes, *Sculpture en pierre* pl. XV 25 u. XX 36, beim ersten Beispiel merkwürdigerweise mit dem Baum in Pique-As-Form als Mitte. Der „Rote Vogel" vom rechten Pfeiler von Shen in K'iu-hien, in *Mission* de Voisins fig. 6. Ihm ähnelt das „Gefährt" der vielarmigen Göttin von Yünkang bei F. Perzyński, *Von Chinas Göttern* Tfl. 73. Auch der chines.-sasanid. Pfau vom Pfeiler des T'ai-she bei Chav. pl. VII ist zu beachten. Aus baktrischem Gebiet stammt der Hippokamp der Steinscheibe des Oxus-Schatzes Nr. 193 pl. XXIX, der noch rein hellenistisch ist. Die Silberschüssel aus Samara, Smirn. Tfl. CXXIV ist sicher vorsasanidisch, vielleicht der graeco-baktrischen Zeit sehr nahestehend, und im Wesen merkwürdig chinesisch.

199/ Vgl. G. Mendel im *Catalogue* Bd. II pg. 581 ss, Nr. 790 (1164) und 791 (1163), dazu H. Glück, *Die beiden „sasanidischen" Drachenreliefs* in Public. d. Kais. Osm. Museen, IV 1917, Konstantinopel.

200/ Zu diesem Teppich siehe Ṭabarī I. 2452 und Firdōsī VII 312, 3709; vgl. Anm. 140. – Ferner J. v. Karabacek, *Die pers. Nadelmalerei Susandschird* 1881. – A. Riegl, *Altorientalische Teppiche*, Leipzig 1891, und O. v. Falke in Zeitschr. f. bildende Kunst, Oktober 1891.

Druckaufsicht und Einband von Alfons Niemann in Breslau
Gedruckt von J. J. Augustin in Glückstadt und Hamburg
in einer Auflage von 315 Stück, wovon 300 zum Verkauf gelangen
Lichtdrucke von W. Neumann & Co. in Berlin
Kupferdrucke von L. Angerer & Co. in Berlin

Felsentor des Hulwân rûd bei Sarpul

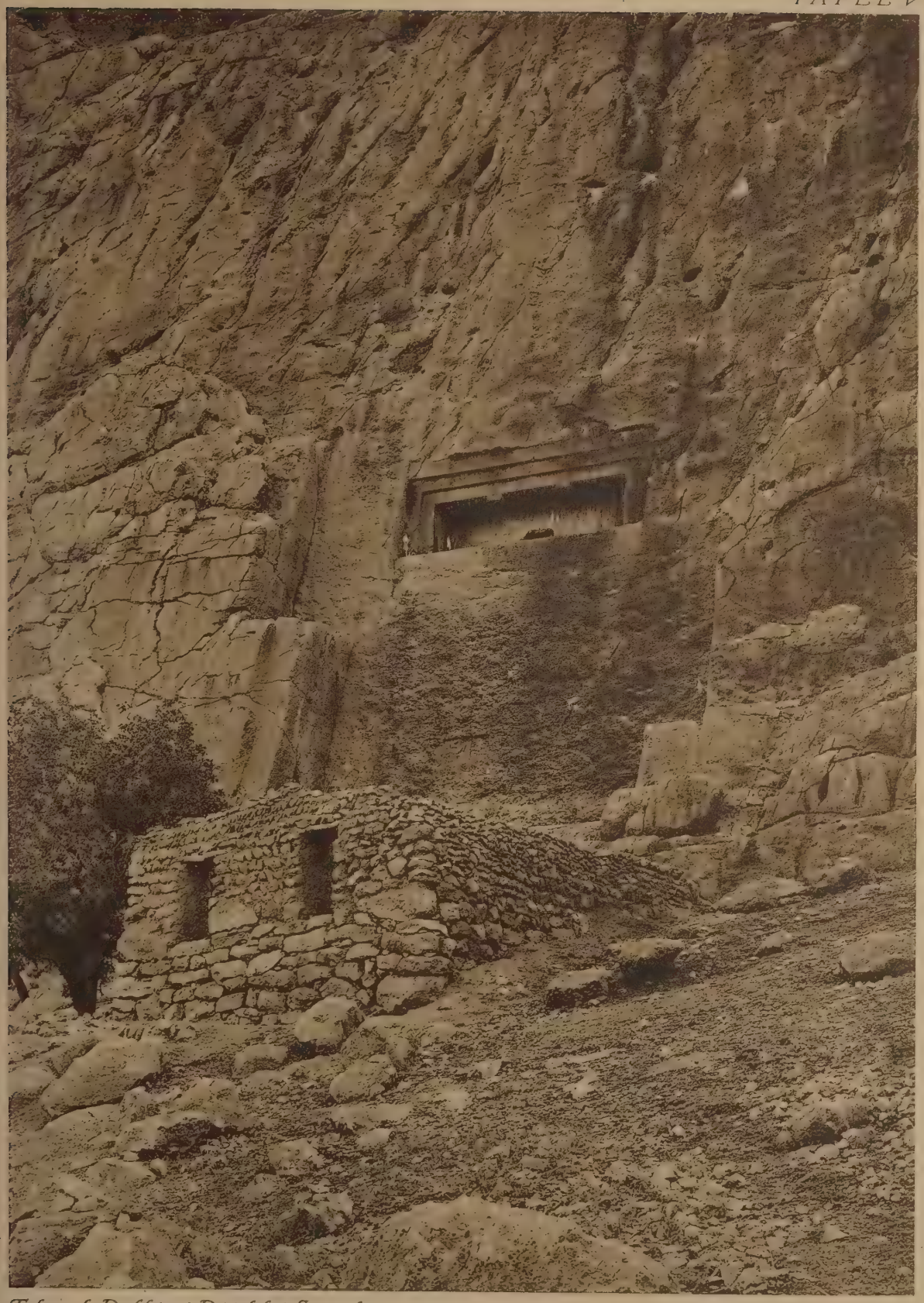
TAFEL I

TAFEL II

Felsdenkmal des Annubanini bei Sarpul, 2 Fernaufnahmen in Sonnen- und zerstreutem Licht

Felsdenkmal mit altbabylonischer Inschrift bei Sarpul

Felsdenkmal mit althabylonischer Inschrift und Felsdenkmal ohne Inschrift bei Sarpul



Felsgrab Dukkân i Dâûd bei Sarpul

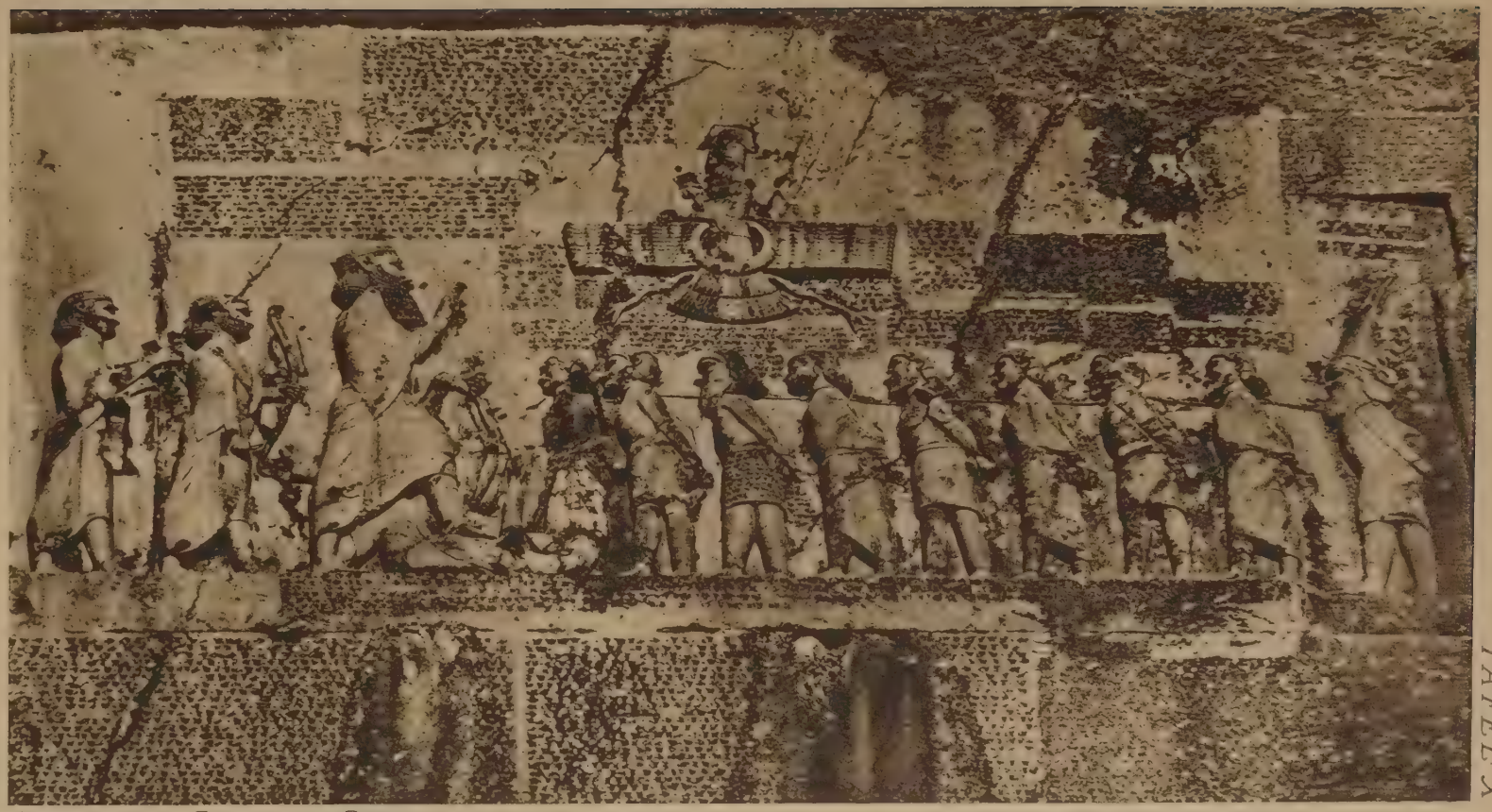
Felsgrab Dukkân i Dâûd bei Sarpul, Fernaufnahme

Felsgrab Farhâd u Shîrîn bei Saḥna

Blick von Sahna auf den Berg Bîstûn

Der Paitâq-Pass: die Zagros-Tore

Fuß des Berges Bîstûn mit Denkmalen, Karawanenstraße und Dorf Bîstûn



Felsdenkmal des Dareios von Bîstûn

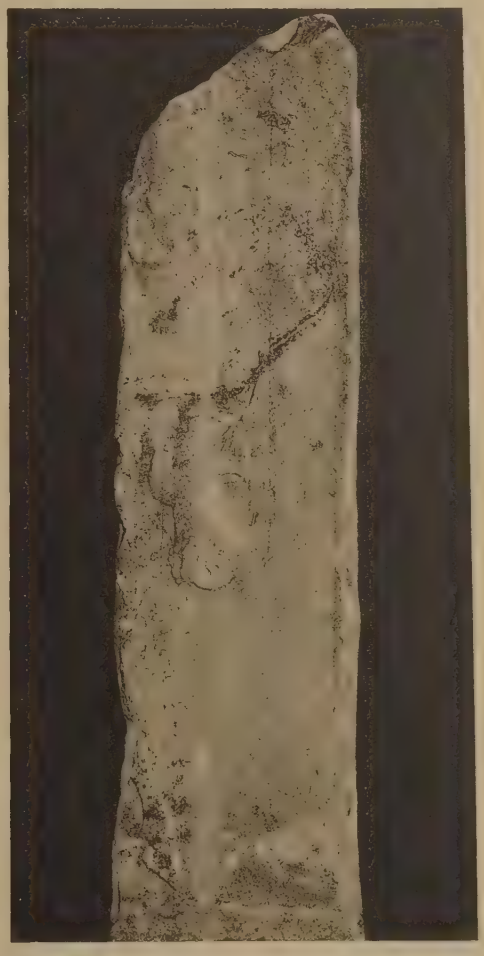
Asurnâsirpal aus Nimrûd, Vorderasiat. Abtlg. der Museen zu Berlin V. A. Nr. 951

Merodach haladan, Vorderasiat. Abtlg. der Museen zu Berlin V. A. Nr. 2663

Altpersisches Relief aus Erghili bei Daskyleion, Osmanisches Museum zu Konstantinopel

Altpersisches Relief, nahe von Erghili gefunden, Osman. Museum zu Konstantinopel

Relief aus Erghili, Museum Konstantinopel, rechte Seitenfläche



Relief aus Erghili, Museum Konstantinopel, linke Seitenfläche

Antiochos I. von Kommagene und Mithra-Helios vom Grabmal des Antiochos auf dem Nimrûd Dagh

Relief aus Erghili bei Daskyleion. Osmanisches Museum zu Konstantinopel

TAFEL XIV

Alabasterköpfchen eines Iraniers aus Tell Ishâra=TIRQA am Euphrat, Besitz E. Herzfeld

Silberne Statuette eines Meders, Vorderasiat. Abtg. der Museen zu Berlin V. A. Nr. 4852

Schlauchtragender Diener von der Treppe des Tačara des Dareios in Persepolis, Vorderasiat. Abteilung der Museen zu Berlin V. A. Nr. 212

Sakisches Volk aus einem Tributzuge, Persepolis, Vorderasiat. Abtlg. der Museen zu Berlin V. A. Nr. 2987

Bogenschütze der persischen Leibwache von der Freitreppe des Apadâna des Xerxes zu Persepolis, Gipsabguß V. A. G. 37

Säulen des seleukidischen Tempels ionischer Ordnung von Khurha, Medien

TAFEL XVII

Marmortorso einer Knöchelspielerin aus Seleukeia am Tigris, Besitz Konsul C. Richarz, Bagdad

Mithradates II. d. Gr.
ca. 123–88 v. Chr.

Barbarenkopf aus Dînâwar, im Kunsthandel
Kirmânshâhân 1916 17

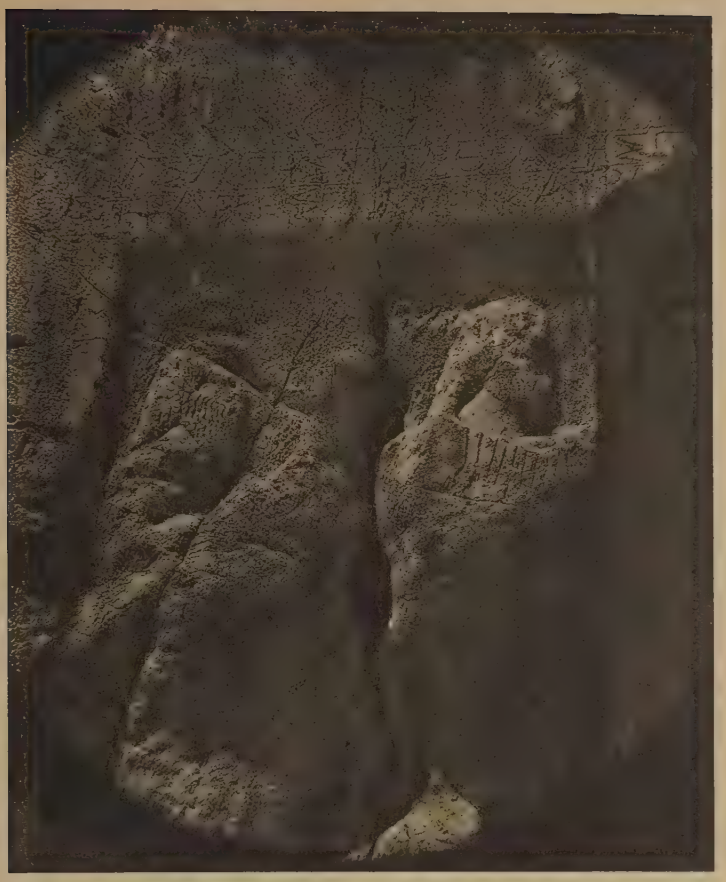
Mithradates II. d. Gr.
ca. 123–88 v. Chr.

Obere Reihe: Gotarzes II. 40–51 Av. Rv. Arsakes I. und Nike Gotarzes II. 40–51 — Mittlere Reihe:
Khosrô II. Parwêz 590–628 Ardashîr II. 379–383 Shâpûr III. 383–388 Shâpûr III. 383–388
Untere Reihe: Shâpûr II. 309–379 Dareikos Shâpûr II. 309–379

Terrakotta-Statuette eines parthischen Reiters,
Besitz F. Sarre

Terrakotta-Statuette einer Reiterin, parthisch,
Besitz F. Sarre

Felsdenkmale Mithradates' II. des Gr. und Gotarzes' Geopothros' von Bistün



Die Huldigung vor Mithradates' II. d. Gr., Bîstûn

Die beiden Felsdenkmale Mithradates' II. d. Gr. und Gotarzes' II., Bîstûn

Sardonyx der National-Bibliothek zu Paris, Giraudon 360

Reiterkampf Bahrâm's II., Naqsh i Rustam

Reiterkampf des Gotarzes Geopothros, Bîstûn

Felsdenkmale Ardashîr's I. und Bahrâm's II. von Naqsh i Rustam

Unterteil der Statue eines thronenden Parther-Königs aus Râs al-'ain am Khâbûr

Parthisches Reiterbild unter dem Denkmal des Annubanini bei Sarpul, in zerstreutem Licht (links) und in Sonnenlicht (rechts)

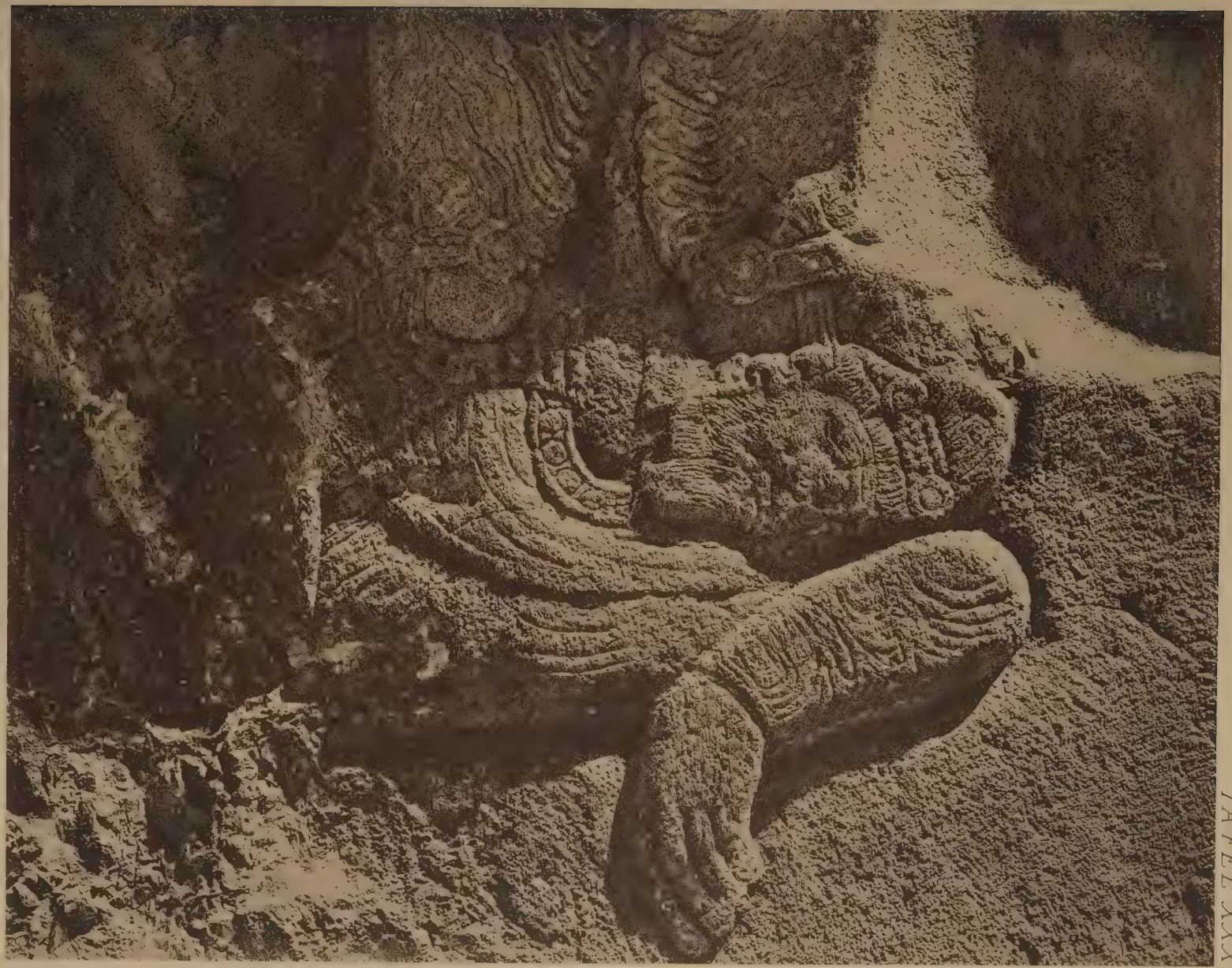
Beischrift in Pehlewi für den Reiter

Beischrift in Pehlewi für den Fußmann

Tâq i bustân mit Stausee

Tâq i bustàn

Felsdenkmal Ardashîr's II. beim Tâq i bustân

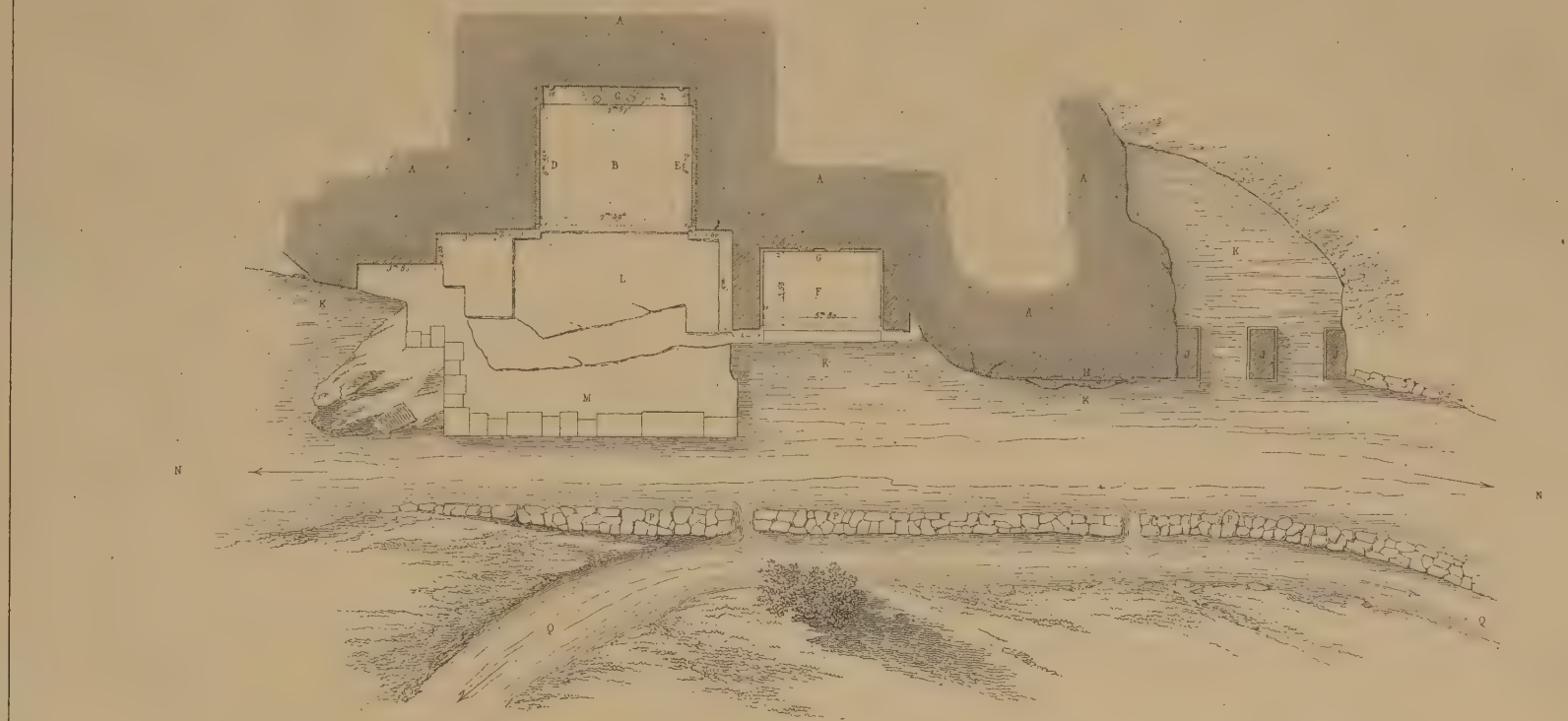


Der Feind, vom Felsdenkmal Ardashîr's II. beim Ṭâq i bustân

Die kleine Grotte Shâpûr's II. und III. neben dem Tâq i bustân

Bildnisse und Inschriften Shâpûrs II. und III., Ṭâq i bustân

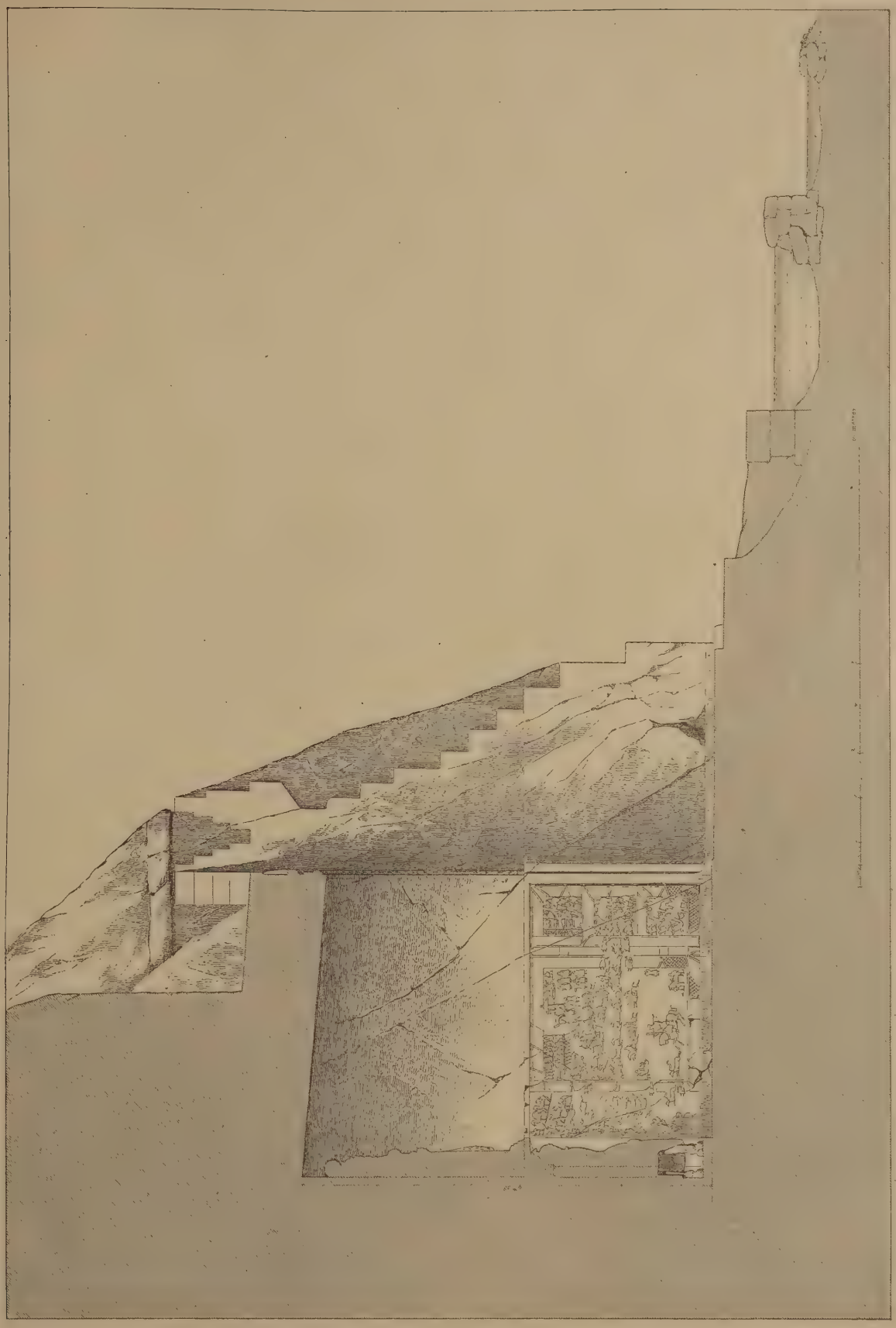
Die Grotte Khosrô's II. Parwêz: der Ṭâq i bustân



A Massif du Rocher.
B Principale salle voutée, taillée dans le rocher.
C Statue equestre de Roustem.
D Bas-relief représentant une chasse aux Sanglhers.
E Bas-relief représentant une chasse aux Cerfs.
F Deuxième salle voutée taillée dans le rocher.
G Bas-relief de deux figures avec inscriptions.
H Bas-relief de quatre figures sur la face du rocher.
J Pont.
K Source.
L Sol du rocher.
M Enceinte du mur de la terrasse.
N Canaux pour les irrigations.
O Chaussée en pierres pour encaisser les eaux.
P Canaux pour les moulins à farines.

Grundriß des Tâq i bustân

TAFEL XXXIV



Schnitt durch die große Grotte, Tâg i bustân, nach Flandin

Siegesgöttin am Tâq i bustân

Engel mit dem Brustbild Christi im Firmament, vom Barberini-Diptychon, Louvre

Siegesgöttin am Ṭâq i bustân

Nike vom Eivan Serai Qapusu,
Osman. Museum zu Konstantinopel Nr. 667 (948)

Rechter Wandpfeiler des Tâq i bustân

Linker Wandpfeiler des Tâq i bustân, oberer Teil

Linker Wandpfeiler des Tâq i bustân, unterer Teil

Verzierte Laibungen einer Tür in der Halle des Palastes von Hatra

Rückwand des Ṭâq i bustân:
unten: Khosrô II. Parwêz auf dem Rappen Shabdêz
im Bogenfeld: Khosrô II. zwischen Ohormizd (r.) und Anâhït (l.)

Khosrô II. Parwêz als Panzerreiter auf dem Rappen Shabdêz

Belehnung Khosrô's II. Parwêz durch Ohormizd und Anâhit

TAFEL XLV

Rechte Seitenwand des Tâq i bustân: Hochwildjagd

Linke Seitenwand des Tâq i bustân: Schwarzwildjagd

Treibende Elefanten und König im Boot, von der Schwarzwildjagd, Ṭâq i bustân

Wildauflesende Elefanten von der Schwarzwildjagd, Tâq i bustân

Treibende Elefanten von der Saujagd, Tâq i bustân

König im Boot, Schwarzwildjagd
des Ṭâq i bustân

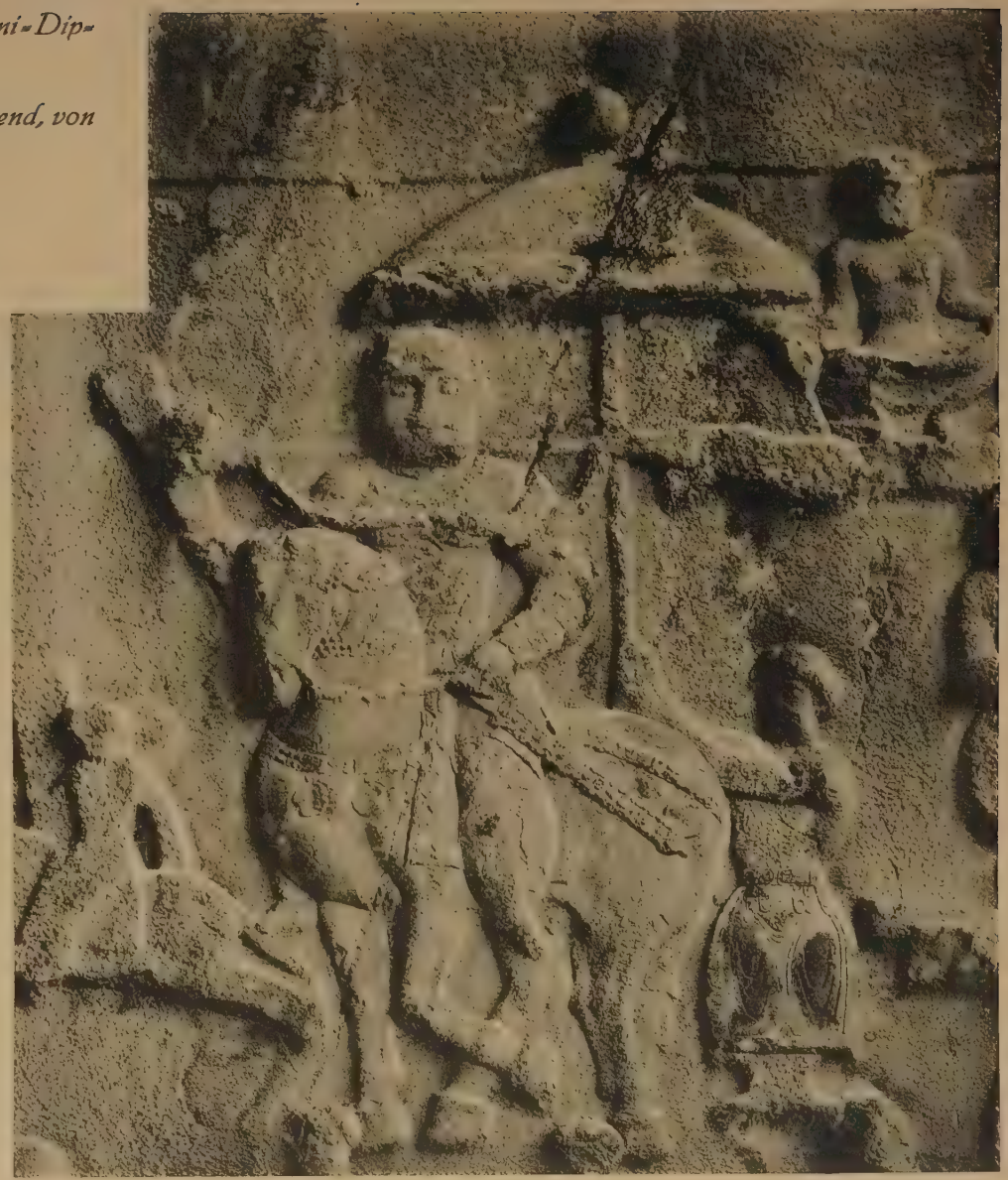
Anâhit, Khosrô II. und Ohormizd im
Bogenfelde des Ṭâq i bustân, Fernaufnahme

TAFEL I

Jagender König und Strecke von der Hochwildjagd, Tâq i bustân

Links: Der Kaiser (Justinian 527–565) des Barberini-Diptychons, Louvre

Rechts: Khosrô II. Parwêz (590–628) zur Jagd ausreitend, von der Hochwildjagd des Ṭâq i bustân



TAFEL LI

Opfernder Parther vor Altar,
Felsblock bei Bîstûn

Rundbild Khosrô's II.
beim Ṭâq i bustân

Khosrô II. von der Jagd heimtrabend, von der Hochwildjagd des Ṭâq i bustân

Khosrô II. auf der Jagd. Silberschüssel der National-Bibliothek zu Paris

Kapitell von der Rückwand des Tâq i bustân

Weinlaub-Fries von der Rückwand des Tâq i bustân

Khosrô II. auf dem Säulen-Kapitell mit der Bogenreihe beim Ṭâq i bustân

Khosrô II. (l.) una Anâhit (r.) auf dem Kapitell mit der Bogenreihe beim Tâq i bustân

Seitenfeld des Kapitells mit der Bogenreihe, Tàq i bustàn

Zweites Seitenfeld des Kapitells mit der Bogenreihe

Seitenfeld des Kapitells mit der Rosettenreihe

Sasanidisches Kapitell von Kale i Kuhna bei Kirmânshâhân

Sasanidisches Kapitell von Kale i Kuhna bei Kirmânshâhân

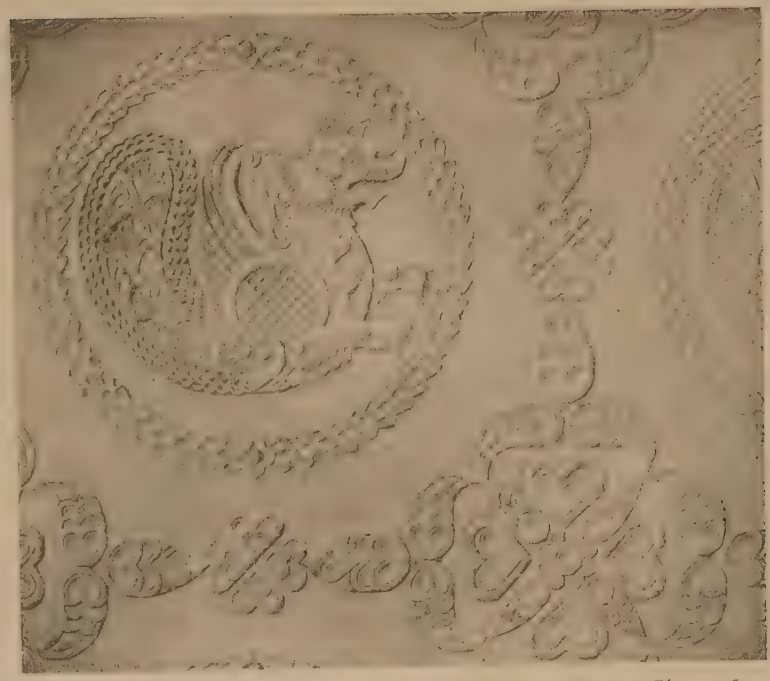
Hippokampen-Relief von der Front des Palastes von Hatra

Steinbock-Stoff des Museums zu Lyon

Marmorreliefs des sasanidischen Hippokampen aus Byzanz im Osmanischen Museum zu Konstantinopel

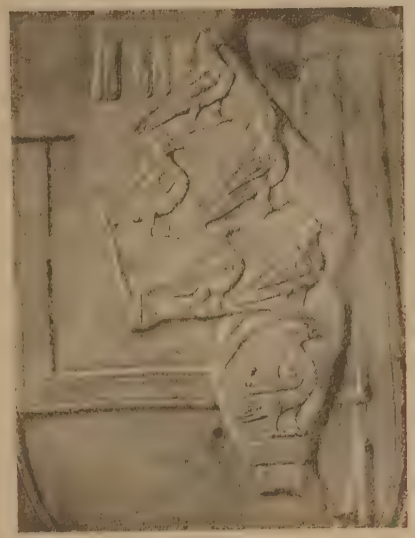
Hippokampen-Stoff
des South Kensington Museum

Hahnen-Stoff des Schatzes
von Sancta Sanctorum, Vatican



Hippokampen-Stoff von der Reiterstatue Khosrôs II. im Tâq i bustân

Gemalte Darstellung eines sasanidischen Enten-Stoffes aus der „Größten Höhle" von Ming-Oi bei Qyzyl bei Kutcha, Ost-Turkistân



Gewand der Mahaut's der Schwarzwildjagd, Tâq i bustân

Hahnen-Stoff des Kunstgewerbe-Museums, Berlin

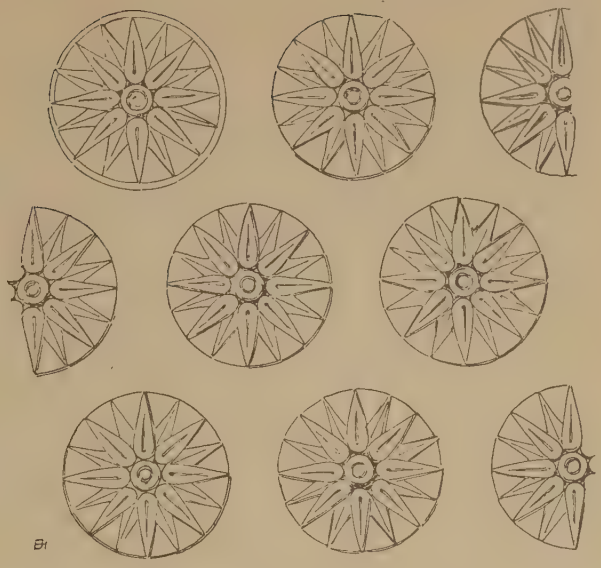
Gewand der Mahaut's der Schwarzwildjagd, Tâq i bustân

TAFEL LXIII

Eber-Stoff des Kunstgewerbe-Museums zu Berlin

Gemalte Darstellung eines sasanidischen Eber-Stoffes aus der Höhle 38 von Toyoq Mazar, Ost-Turkistân

Muster des Mantels der Anâhit im Bogenfelde des Tâq i bustân



Muster des Mantels der Anâhit vom Kapitell mit der Bogenreihe

Gewand der Harfenspielerinnen im Boot, Schwarzwildjagd des Tâq i bustân

Gemalte Darstellung eines sasanidischen Rosettenstoffes aus der Mucilinda-Höhle von Toyoq Mazar, Ost-Turkistân

P. 1340